ادبیات و شر

(ویراست جدید)

بررسی مضمون **شر** در آثار

امیلی برونته

مارسل پروست

مارکی دوساد

فرانتس کافکا

ویلیام بلیک

شارل بودلر

ژول میشله

ژان زنه

نویسنده:

ژرژ باتای

مترجم:

فرزام کریمی

۱۴۰۳

ادبیات و شر
(ویراست جدید)
ژرژ باتای ــ ۱۹۶۲
مترجم: فرزام کریمی ــ ۱۳۶۸
ویراستار: فرزام کریمی
گرافیک:
سال چاپ: ۱۴۰۳
مشخصات ظاهری:
شابک:
موضوع: فلسفه ادبی، تاریخ و تفسیر نو ــ فرانسه قرن ۲۰ م
رده‌بندی کنگره:
رده‌بندی دیویی
کتابشناسی ملی:
تهران
۱۴۰۳-۲۰۲۴

فهرست

شهریاری یا در سکوت و یا سقوط کرده است، من تنها ساکت هستم، عالم ساکت است

ژرژ باتای

سخنی کوتاه با مخاطب:

مجموعه‌ای که در پیش روی شما قرار گرفته است اثری به‌غایت ژرف از فیلسوفی سترگ همچون ژرژ باتای است که این بار نسخهٔ کامل ادبیات و شر به انضمام اشعار ژرژ باتای در قالب یک مجموعه تقدیم مخاطبان گرامی می‌گردد و تنها نسخهٔ کامل و مورد تأیید مترجم اثر نسبت به دیگر نسخهٔ موجود در بازار همین نسخه از ادبیات و شر است که دربردارندهٔ ادبیات و شر ژرژ باتای با ویراست نو است؛ بنابراین هیچ نسخهٔ دیگری که توسط سایر ناشران به بازار نشر عرضه شده است مورد تأیید اینجانب (نگارنده و مترجم اثر) نیست، ادبیات و شر اثری بوده که فلسفهٔ جهان را به‌پیش و پس از خویش تقسیم کرده است و فیلسوفی چون باتای در قلب تاریخ فلسفهٔ فرانسه خوش نشسته است پس بی‌دلیل نیست که او را هم قامت نیچه پنداشته‌اند، فیلسوفی سترگ که هر انسانی یارای درک فلسفهٔ وی را ندارد؛ اما فلسفه روشنایی است که بر تاریکی فائق خواهد آمد و در نهایت آنان که پیروی جهل هستند جایگاهی جز در میان انبوه مدفون‌شدگان بی‌نام‌ونشان تاریخ نخواهند داشت.

سخن مترجم:

در وهلهٔ نخست به‌عنوان دانش‌آموختهٔ ترجمه و در وهلهٔ دوم به‌عنوان کسی که با ترجمه و فضای آثار باتای غریبه نیست باید بگویم در باب ترجمه‌هایی که از باتای صورت‌گرفته است نگارنده (مترجم) موظف است نکاتی را به مخاطب گوشزد نماید تا مخاطب هر آنچه که تحت عنوان مود روشنفکری توسط هر شخصی ترجمه می‌گردد را مقدس نپندارند و با هر ترجمهٔ ضعیفی این تصور بیهوده را نکند که مترجم پیامبر و اثر مقدس است، عده‌ای که متونی از باتای و سایر فلاسفه را در ایران ترجمه کرده‌اند دارای تحصیلات آکادمیک در حوزهٔ ترجمه نبوده‌اند و از نوع ترجمهٔ آنها این موضوع هویدا است که آنها از فهم بدیهیات در امر ترجمه عاجز بوده‌اند، این اتفاق حتی در دنیای ترجمهٔ ادبی هم به‌وفور رخداده است و اوج فاجعه این است که این قبیل اشخاص فاقد سواد آکادمیک در مؤسسات خصوصی مشغول تدریس ترجمه و حتی تدریس فلسفه هستند و گاه سخن‌پراکنی‌هایی را انجام می‌دهند که در هیچ یک از کتب نظری ترجمه وجود ندارد! غرض از تحلیل فوق برداشت با حب و بغض و آلوده به کنایه نیست؛ بلکه حرکت به سمت‌وسوی شناخت ترجمه به‌منظور بهبود و رفع ضعف‌ها و در راستای بهبود کیفیت ترجمه است، در ابتدا لازم است تا به تشریح کوتاهی در باب انواع ترجمه‌ها و رفع ابهامات در باب انواع ترجمه‌ها بپردازم، آنچه که در طی سالیان اخیر در جامعهٔ ایرانی به نادرستی جاافتاده است پایین نگاه‌داشتن سطح جلسات نقد ترجمه در حد ایرادگرفتن‌های سطحی در باب سه نوع ترجمهٔ رایج (کلمه‌به‌کلمه، مفهومی و تحت‌اللفظی) است، درحالی‌که هر کدام از انواع این ترجمه‌ها توسط نظریه‌پردازانی ارائه شده است و اتخاذ هر یک از رویکردها به‌خودی‌خود مانعی ندارد، تنها آنچه که حائز اهمیت است به‌کارگیری رویکرد مناسب باتوجه‌به متن است، نگاه نازل به امر ترجمه سبب بارآوردن مخاطبی شده است که تسلط کافی به زبان فارسی و انگلیسی ندارد و تنها درک مخاطب از امر ترجمه منوط به نام‌بردن از این سه نوع ترجمه آن هم بدون درک و تحلیل خطبه‌خط و بدون برخورداری از شناختی جامع است، این اتفاق ماحصل جلسات و محافل بیهوده ادبی و تنبلی مترجمانی است که هنوز بعد از گذر تمام این سال‌ها نتوانسته‌اند به مخاطبان بفهمانند که زمانی که از علم و آگاهی تخصصی در حوزهٔ ترجمه برخوردار نیستید پس لطفاً اظهارنظر نکنید، اگر ایرادی به ترجمه‌ای وارد است باید با تجزیه‌وتحلیل خطبه‌خط و بیان چرایی صورت گیرد، ویژگی جلسات ناکارآمد نقد ترجمه تربیت اقلیت عام روشنفکرنماست که در همدستی با سایر روشنفکرنمایان تمایل داشته‌اند تا اکثریت را در جهالت اسیر کرده و آنها را در خواب زمستانی نگاه دارند، نظر دادن در باره ترجمه تنها در حیطهٔ تخصص منتقد برخوردار از علم و دارای کارنامه در حوزهٔ ترجمه و متخصص در امر ترجمه است و لاغیر.

حال می‌بایست به تشریح کوتاهی در باب انواع ترجمه‌ها بپردازم و برای فهم مخاطب عام نیاز است تا با زبانی ساده به تشریح این موارد بپردازم ترجمه را می‌توان به سه نوع تقسیم‌بندی کرد:

کلمه‌به‌کلمه:

این نوع از ترجمه بدین معناست که در برابر هر کلمه در زبان مبدأ یک کلمه معادل در زبان مقصد به کار گرفته می‌شود (کتفورد ۱۹۶۵) معمولاً در ترجمهٔ اسامی خاص از این نوع ترجمه استفاده می‌گردد و گرنه به‌ندرت ممکن است بتوان با استفاده از این نوع ترجمه جمله‌ای را سراسر کلمه‌به‌کلمه ترجمه کرد، چرا؟ به علت آنکه ساخت

دستوری زبان‌های مبدأ و مقصد با یکدیگر متفاوت هستند، مثلاً فعل در زبان انگلیسی بعد از فاعل و در زبان فارسی در انتهای جمله می‌آید، برای درک عمیق‌تر مطلب به مثال زیر توجه کنید:

I think he is clever

اگر این عبارت را بخواهید به شکل کلمه‌به‌کلمه ترجمه کنید باید معادل هر لغت را دریابید:

I = من

Think =فکر

he =او (مرد)

is= هست

Clever =باهوش

حال ماحصل ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمه این عبارت بدون جابه‌جایی و رعایت قواعد دستوری در زبان فارسی می‌شود:

من فکر می‌کنم او هست باهوش

عبارت فوق به لحاظ ساخت دستوری زبان فارسی و از نظر معنایی درست است؛ اما باتوجه‌به قواعد دستوری رایج در زبان فارسی کاملاً غلط است و ترجمهٔ درست این عبارت این است:

من فکر می‌کنم او باهوش است

اکثر ترجمه‌های کلمه‌به‌کلمه از مشکل فوق برخوردارند بنابراین به‌هیچ‌وجه ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمه ترجمه‌ای مطلوب و قابل‌اعتماد برای ترجمه نیست که متأسفانه گاهی از مترجمان دارای عدم تحصیلات آکادمیک تعریف و تمجیدهایی از این نوع ترجمه می‌شنویم که جای تعجب دارد چرا که زمانی که قرار است دست به ترجمهٔ اثری بزنیم نمی‌توانیم خارج از رویکرد آکادمیک عمل کنیم ماحصل ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمه ترجمه‌هایی در حد گوگل ترنسلیت است که نمی‌تواند ترجمه‌ای مقبول باشد و خروجی مناسبی نخواهد داشت.

تحت‌اللفظی:

در این مرحله واحد ترجمه عبارت و جمله است و قواعد دستوری زبان مقصد در ترجمه رعایت می‌شود، درعین‌حال عبارات و جمله‌هایی که در متن زبان مبدأ آمده‌اند با حفظ معنای تحت‌اللفظی به عبارات و جملاتی در زبان مقصد تبدیل می‌شوند، از این نوع ترجمه در اکثر موارد به جز مواردی که جملات و عبارات متن مبدأ نیاز به تطابق یابی دستوری و معنایی نداشته باشد استفاده می‌گردد، برای درک بهتر این نوع از ترجمه به مثال زیر دقت کنید:

We were all tired

ما همگی خسته بودیم

همان‌گونه که می‌بینید هم به لحاظ ساخت دستوری معنا و قواعد دستوری ترجمهٔ فوق کاملاً صحیح و عاری از ایراد است، به‌واقع بنا به نظر اکثر نظریه‌پردازان غالباً برگردان‌هایی که رنگ و بوی ترجمه دارند تحت‌اللفظی نامیده می‌شوند و اکثر ترجمه‌های درست در دو قالب تحت‌اللفظی و مفهومی صورت می‌گیرد.

مفهومی:

در این مرحله واحد ترجمه دیگر عبارت و جمله نیست بلکه برداشت مفهوم کلی مدنظر است، اما چه زمانی به سراغ ترجمهٔ مفهومی خواهیم رفت؟ وقتی که در ترجمهٔ تحت‌اللفظی جمله یا عبارت در دست ترجمه از لحاظ دستوری یا از لحاظ معنایی در زبان مقصد نامأنوس یا نامفهوم باشد در این زمان مترجم موظف است با برابریابی دستوری و معنایی که دو ویژگی ترجمهٔ مفهومی است به سراغ ترجمهٔ متن رود، برای درک بهتر ترجمهٔ مفهومی به مثال زیر دقت کنید:

He gave me a nasty look

چپ‌چپ نگاهم کرد

همان‌گونه که می‌بینید وقتی عبارت یا جملهٔ در دست ترجمه نه به معنای تک‌تک کلماتی که در متن آمده؛ بلکه به مفهوم خاصی بستگی دارد، در این جمله nasty look اصطلاحی به معنای چپ‌چپ نگریستن یا چپ‌چپ نگاه‌کردن است، بنابراین در ترجمه اصطلاحات و تشبیهات و هر آن چه که به مفهوم خاصی بستگی داشته باشد از این شکل از ترجمه استفاده می‌کنیم.

در مجموع در بحث ترجمهٔ متون فلسفی بسیار کم از ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمه مگر در ترجمه اسامی خاص استفاده می‌شود و بیشتر از دو ترجمهٔ تحت‌اللفظی و مفهومی بسته به نوع متن و زبان نویسنده در متون فلسفی و اکثر متن‌های غیرفلسفی استفاده می‌گردد بالاخص در باب باتای که فیلسوفی هذیان‌گو و شاعرماب و درعین‌حال تحت‌تأثیر فلسفهٔ هگل قرار داشته است و از زبانی دشوار بهره می‌گرفت، باتوجه‌به توضیحات فوق در باره انواع ترجمه می‌توان بحث ترجمهٔ متونی که از ژرژ باتای صورت‌گرفته است را مورد تجزیه‌وتحلیل عمیق‌تر قرار دارد تا بتوان بدین واسطه به مخاطب فهماند که نباید به‌خاطر نام فیلسوفی تصور کنند که مترجم یک متن فلسفی قدسی و غیرقابل‌نقد است و با خواندن هر جملهٔ نامفهومی این تصور بیهوده به ذهن آنان خطور کند که نثر نویسنده و فیلسوف این‌گونه بوده است!

عدم حضور دانش‌آموختگان و متخصصان ترجمه در ترجمهٔ آثار باتای سبب شده تا عده‌ای تصور کنند که می‌توانند با سخنان بی‌پایه‌واساس و غیرنظری اذهان پی‌جویان ادبیات و ترجمه را شستشو دهند، عدم توجه به متن، بی‌دقتی و برخورد هیجانی در ترجمه نسبت به زبان مبدأ و آنگاه عذر بدتر از گناه آوردن به‌خاطر بی‌دقتی‌های مکرر تنها از عهدهٔ انسانی غیرحرفه‌ای بر می‌آید، اگر قرار بر این است که در خواندن ترجمهٔ پارسی روانی و سهولت را نادیده گرفته و به‌جای انتقال درست معنا از زبان مبدأ با نثری مواجه شویم که در حال کلی‌گویی و استفاده از واژگان

دیرهضم است قطعاً برخوردی حرفه‌ای با یک متن نداشته‌ایم، از جنبهٔ نظری و در علم زبان‌شناسی دو پارادایم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است:

۱–پارادایم فرمالیستی
۲–پارادایم عملکردی

پارادایم فرمالیستی همان استفاده از گفتار با زبان سطح بالا است که در ارتباط با پارادایم عملکردی است و رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر دارند چرا که در تدوین رابطه، ارتباط میان ساختار و عملکرد نقش مهمی دارد؛ اما باتوجه‌به آنچه که گفته شد باید دانست که لزوم به‌کارگیری این پارادایم‌ها در علم زبان‌شناسی، مقولهٔ زبان و از منظر نقد و تجزیه‌وتحلیل یک متن حائز اهمیت است، نه آنکه مترجم به شکلی خودخوانده تصمیم بگیرد تا به روایت خویش متن را با زبانی دلخواه و بدون توجه به زبان مبدأ ترجمه کند و نام آن را گفتمان مسلط چپ بگذارد و حتی از این موضوع آگاه نباشد که نام این رویه گفتمان نیست؛ بلکه استفاده از پارادایم فرمالیستی است که بیشتر مورداستفادهٔ زبان‌شناسان و منتقدان برای تجزیه‌وتحلیل یک متن بر اساس الگوها و مدل‌های زبان‌شناسی بوده است. علاوه بر این باید به این نکته اشاره کرد که نمی‌توان با پنهان‌شدن در پشت باتای، ژست فیلسوف بودن گرفت، پنهان‌شدن در پشت هیچ فیلسوفی از مترجم، فیلسوفی حاذق بار نیاورده است؛ بلکه درونی‌سازی آنچه که آموخته‌ایم و به‌کارگیری آن در زندگی شخصی و عمومی ما می‌تواند از هر شخصی چهره‌ای متفاوت بسازد، آن کس که بخواهد خویش را فریب دهد و در آینه به خود دروغ بگوید و در جلوی دوربین سیگاری به گوشهٔ لب گیراند و از تمام تجدد تنها همین امور سطحی را یاد گرفته باشد، دروغگویی است که به دنبال کلاه گذاشتن بر سر مخاطب است و نه‌تنها باید به دیدهٔ شک به او نگریست؛ بلکه باید به کلیت سیستمی که این‌چنین انسانی را تربیت‌کرده شک کرد چرا که اساس چنین جامعه‌ای بر پایهٔ دروغ، ریا، تزویر و دورویی بنا شده است. جامعه‌ای که در زمان بلوغ به انسان، استقلال فردی و تفکر برهم‌زدن الگو، ایگو، فرمانده، رهبر را فرانمی‌دهد و نوجوان را در موقعیتی قرار می‌دهد که در حرکت به سمت جوانی به‌جای ترک عادات غلط (پرستش اسطوره، ایگو، فرمانده، رهبرسازی) با ساختن وجهه‌ای قدسی از دیگران پیروی قربانی گری باشد، بی شک چنین جامعه‌ای یک جامعهٔ عادی نیست، عشاق قربانی گری نخست رویکرد ستایشگرانه را انتخاب می‌کنند و تا حد ممکن اشخاص را مقدس جلوه می‌دهند و سپس با تثبیت تقدس و اتخاذ سیستم حذف به دنبال قربانی گری آنچه که خود ساخته‌اند خواهند رفت، آن‌ها هیچگاه در پی اندیشهٔ به زیرسؤال‌بردن اسطوره، ایگو، فرمانده و رهبر نخواهند بود چرا که زیر ساخت فرهنگی و آموزش‌های بنیادین آن را از دوران کودکی در کنار آموزش‌های روان‌شناسی و نحوه برخورد با اطرافیان و محیط پیرامونشان فرانگرفته‌اند، چنین جامعه و انسان‌هایی خطرناک خواهند بود، با نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که آنها به دنبال رهبر برای پیروی از او نمی‌گردند و یا در پی آن نیستند که به‌واسطهٔ رهبر، اندیشه و خواسته‌های خودشان را پیاده کنند، بلکه آنها به دنبال رهبر برای قربانی گری هستند، آن‌ها برای مواجه نشدن با تفکر مرگ (تفکر حقیقی) حاضر هستند دیگری را پیشوای خویش جلوه دهند تا در صورت شکست تفکراتشان رهبر را قربانی کنند و در تمام طول زندگی، مردم و رهبر در جدل برای حذف دیگری هستند، هر دو در پی احیای خویش هستند؛ اما هر دوی آنها روزی با مرگ (حقیقت) مواجه خواهند شد و در نهایت چاره‌ای جز پذیرش حقیقت را نخواهند داشت.

دربارهٔ نویسنده:

آندره برتون یارای درک جنون را نداشت



ژرژ آلبر موریس ویکتور باتای (زاده ۱۰ سپتامبر ۱۸۹۷ – درگذشته ۹ ژوئیه ۱۹۶۲) فیلسوفی فرانسوی با گرایش مارکسیست ضداستالینیسم (دست‌کم در سال‌های ۱۹۳۱-۳۴) که مدتی همکاری فکری با سوررئالیست‌ها داشت، بعدتر از آن‌ها فاصله گرفت و راهش را از آن‌ها جدا کرد. طیف علایق و توجهات او فلسفه، اقتصاد، نظریه ادبی، رمان‌نویسی، زیبایی‌شناسی و سیاست را در بر می‌گیرد. موضوع‌محوری کار او انهدام سوژه، مرگ خود، نابودی اگو یا براندازی هرگونه تصوری در باب تمامیت، کلیت، یا انسجام در «من» است. متون او قطعه‌وار، هزارتو گون، شدت‌مند، هذیانی، رازآلود، غیرتعقل‌گرا، و درعین‌حال دشوار هستند. بسیاری فلسفه او را پاسخی در برابر فاشیسم زمانه‌اش تلقی می‌کنند: تلاش برای نابودی هرگونه سلسله‌مراتب بالابه‌پایین، نابودی هر شکلی از پیشوا، رهبر، رئیس، قانون یا ایده مسلط هنجار گذار همچون خدا است. انتشار مکاتبات جالب‌توجه کالج سوشیولوژی فرانسه که زیر نظر باتای، کولاکوفسکی، لیریس، مسون، و دوستانشان فعالیت می‌کردند با مدرسه فرانکفورت در آلمان که زیر نظر آدورنو،

هورکهایمر، و بنیامین فعالیت داشتند نشانگر نقاط نزدیکی و دوری دو اندیشه انتقادی معاصر در رویارویی با یورش فاشیسم به پهنه میدان اجتماعی نیروهاست.

وی از به‌کارگیری اصطلاح فیلسوف درباره خویش اجتناب می‌کرد، باتای به همراه برخی از مشهورترین روشنفکران فرانسه از جمله راجر کیووا و پیر کلوسوفسکی و کولاکوفسکی در دوره بین دو جنگ جهانی از بنیان‌گذاران کالج سوشیولوژی فرانسه بودند. میشل لیریس، الکساندر کوژو و ژان وال نیز برخی دیگر از بنیان‌گذاران بودند.

باتای در جوانی مجذوب سورئالیسم شد؛ اما پس از مدت کوتاهی با بنیان‌گذار آن آندره برتون مشاجره پیدا کرد، روح سرکش باتای نتوانست برتون مفلوک را که هنوز در بدیهیات درک روابط انسانی مانده بود و به دنبال منم‌منم کردن‌ها و انسجام‌های بیهوده در من بود را تاب بیاورد و او پس از جداشدن از سوررئالیست‌ها به شکلی مستقل جنبشی به نام «دشمن از درون» را تأسیس کرد و به هدایت آن پرداخت. یکی دیگر از علل نارضایتی از سورئالیسم که منجر به اتحاد اعضای کالج بر علیه برتون شد تمرکز سوررئالیسم بر ناخودآگاه بود که براین‌اساس فرد را بر جامعه ارجح می‌دانست و بعد اجتماعی زندگی انسانی را تحت‌الشعاع قرار می‌داد، پس از گذر از سورئالیسم، وی درمان‌های روان‌کاوانه را با موفقیتی شگفت‌انگیز پشت سر گذاشت، آغاز به نوشتن کرد و در نشریات حول موضوعات جامعه‌شناسی، مذهب و ادبیات به فعالیت پرداخت. او در سال ۱۹۳۴ از همسر اولش، سیلویا ماکله که بازیگر سینما بود جدا شد، ماحصل زندگی وی با سیلویا دختری به نام لورنس بود. سیلویا پس از باتای با روانکاوی ناشناخته به نام ژک لکان که حتی در قرن بیست و یکم هم در فرانسه ناشناخته مانده ازدواج کرد. لکانی که در روانکاوی به جد در زیر سایهٔ فروید قرار دارد و در فلسفه و رویکرد به جد تحت‌تأثیر نظریات باتای قرار دارد و هیچگاه در طول زندگی‌اش نتوانسته بود که از زیر سایهٔ فروید و باتای خارج شود و در تمنای آن به سر می‌برد تا از سوی ژرژ باتای به رسمیت شناخته شود اگرچه که باتای تا پایان عمر فرویدی ماند و رابطه‌ای با اشخاص ناشناخته‌ای چون لکان نداشته است، لکانی که حتی در سخنرانی‌ای با حضور دریدا و بارت آن‌قدر خود را درگیر پیچیده سخن‌راندن و تکرار فروید با ادبیات و واژگانی دیگر کرده بود که حتی داد بارت محافظه‌کار را هم درآورده بود!

باتای در سال ۱۹۳۵ به صورتی کاملاً محتاطانه و با رعایت فاصله نسبت به برتون و با همراهی‌اش گروهی ضد فاشیستی به نام «ضد حمله» را بدعت نهاد. زندگی باتای در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۴۴ سرشار از فعالیت‌های پراکنده و پرفرازونشیب بود. تا زمانی که بیماری گریبانش را نگرفته بود و کارش را مختل نکرده بود، باتای در کتابخانه ملی فرانسه در پاریس کار می‌کرد. در سال ۱۹۴۶ با دیان دو بوآرنه ازدواج کرد که ماحصل ازدواجش یک دختر بود. در سال ۱۹۴۹ توانست دوباره به کارش در کتابخانهٔ ملی واقع در کارپتناس بازگردد. وی از طریق تفاسیر اومانیستی مهاجر روس الکساندر کوژو نشان داد که تا چه حد زیادی تحت‌تأثیر هگل قرار دارد اگرچه در اثرش به نام تجربه‌های درونی نقدهایی را به هگل وارد می‌سازد، وی همچنین تحت‌تأثیر آثار زیگموند فروید، مارکس (باوجود نقدهایی که به اقتصاد مارکسیستی داشت)، مارسل موس، مارکی دوساد و فردریش نیچه نیز قرار داشت، باتای در مقاله‌ای به دفاع از نیچه در برابر نازی‌ها پرداخت. اعضای کالج سوشیولوژی که باتای از بدعت‌گذاران آن به شمار می‌رود برای مقابله با این وضعیت بر "جامعه‌شناسی مقدس" متمرکز شدند که به معنی مطالعه همه وجوه اجتماعی است که در آن تقدس جامعه‌شناسی آشکار است. این گروه از آثاری در زمینهٔ انسان‌شناسی هم استفاده کردند که به

فعالیت جوامع بشری یا به فعالیت‌های دسته‌جمعی آنان می‌پرداخت. کالج سوشیولوژی به‌جای اوهام و رؤیاهای فردگرایانه موجود در سورئالیسم با استفاده از تجربیات ناب گروهی‌شان به جستجو در جوهره بشریت پرداختند.

باتای مؤسس چندین مجله و نویسنده آثار هنری مختلف و فراوانی است: تفاسیر، اشعار و مقالات او درباره موضوعاتی بی‌شمار (درباره عرفان اقتصاد، شعر، فلسفه، هنر، تن‌کامگی) است، وی گاهی آثار خود را با نام مستعار چاپ می‌کرد و برخی از آثار وی نیز ممنوع بودند. او در طول زندگی‌اش نسبتاً نادیده گرفته شد و توسط معاصرانی چون ژان پل سارتر به‌عنوان مدافع عرفان مورد اهانت قرار گرفت؛ اما پس از مرگش تأثیر بسزایی بر نویسندگانی چون میشل فوکو، فیلیپ سولرس و ژاک دریدا داشت که همگی با کالج در ارتباط بودند. تأثیر وی بر آثار ژان بودریار و همچنین در نظریه‌های روانکاوی ژاک لکان محسوس است.

باتای استعداد شگفت‌انگیزی در مطالعات بین‌رشته‌ای داشت و برای خلق اثر خود از روش‌های متنوع گفتمان استفاده می‌کرد. به‌عنوان‌مثال، رمان وی به نام «چشم» که با نام مستعار لرد آوچ منتشر شده است، در ابتدا اثری مستهجن تلقی شده بود؛ اما در گذر زمان با کمک تفسیر اثر، عمق فلسفی و عاطفی آن نمایان‌تر شد، این رمان بر پایه استعاره‌ها بنا شده است که به سازه‌های فلسفی اثر او از جمله قهقهه، اشک، خلسه، وجد و عشق اشاره دارد. لحن روایتگر و برخی لحظات فلسفی آن، ماهیت داستان چشم را تغییر می‌دهند و واقعیتی تیره‌وتار از حقایق تاریخ معاصر را بیان می‌کنند. باتای فیلسوف بود (اگرچه وی این عنوان را نمی‌پذیرفت) اما برای بسیاری مانند سارتر، ادعاهای فلسفی او با عرفان آتئیستی هم‌مرز بود. در طول جنگ جهانی دوم، تحت‌تأثیر نیچه و تفاسیر کوژو از هگل، او مجموعه «مدخل غیرالهیاتی» را نوشت (عنوانی موازی با کتاب مدخل الهیات اثر توماس آکویناس) که شامل آثار او "تجربه درونی"، "گناهکار" و "درباره نیچه" است. وی پس از جنگ کتاب «سهم نفرین‌شده» را تألیف و ژورنال تأثیرگذار کریتیک را نیز تأسیس کرد.

باتای در اواخر دههٔ بیست و سی میلادی ماتریالیسم پایه را به‌عنوان تلاشی برای مقابله با ماتریالیسم پایه توسعه داد. باتای استدلال می‌کند که مفهومی به‌عنوان یک ماده فعال پایه وجود دارد که تضاد بین طبقات بالا و پایین را مختل می‌کند و همه پایه‌ها را بی‌ثبات می‌کند. این مفهوم به شکلی مشابه یگانه‌گرایی خنثی اسپینوزا است که در آن ماده‌ای وجود دارد که مواد دوگانه ذهن و ماده مطرح‌شده توسط دکارت را در برمی‌گیرد؛ اما بااین‌وجود دارای تعریف دقیقی نیست و به‌جای عقلانیت در قلمروی تجربه باقی می‌ماند. ماتریالیسم پایه تأثیر عمده‌ای بر مفهوم ساختارشکنی دریدا داشت و هر دو در تلاش برای بی‌ثبات کردن تضادهای فلسفی با استفاده از "اصطلاح سوم" ناپایدار بودند.

برداشت بسیار ویژه باتای از "حاکمیت" (که ممکن است برخی آن را "ضد حاکمیت" بدانند) توسط ژک دریدا، جورجو آگامبن، ژان لوک نانسی و دیگران موردبحث قرار گرفت. برداشت حاکمیت باتای تحت‌تأثیر کوژو و ژان پل سارتر به معنای واقعی کلمه در "هیچ‌چیز" ریشه دارد. انسان موجودی بدون وجود ثابت است، بنابراین، برای سارتر، آخرین عمل هر فرد عملی هیچ‌انگارانه به معنای نفی وجود است اصطلاحی که سارتر از آن برای بازی با مفهوم هیچ‌چیز استفاده می‌کند، این اصطلاح با "نیهیلیسم" نیز طنین آوایی دارد.

باتای این مفهوم را در مفهوم حاکمیت خویش اعمال می‌کند که با وجودنداشتن معانی چندان، در نفی و انکارکردن به بهترین وجه بیان می‌شود. حاکمیت نوعی آزادی افراطی است؛ مانند نوشیدن بیش از حد و اعمال دیگر که انجام فعالیت‌های عادی به‌منظور رسیدن به هدف را مختل می‌کند.

اقتصاد عام کتابی است که بین سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹ توسط باتای نوشته شد. این کتاب در سال ۱۹۹۱ به انگلیسی ترجمه و با عنوان «سهم نفرین‌شده» منتشر شد. «سهم نفرین‌شده» نظریه اقتصادی جدیدی را ارائه می‌کند که باتای آن را "اقتصاد عمومی" می‌نامد که از دیدگاه اقتصادی "محدود" که در اکثر نظریه‌های اقتصادی وجود دارد متمایز است.

باتای روشنفکر فرانسوی پساساختارگرایی بود که با جنون بی‌مثالش بر ظهور اگزیستانسیالیسم مدرن تأثیر گذاشت، همچنین به همراه کوژو، سارتر و موریس بلانشو تلاش کردند تا با نظریه‌های خود این ایده اگزیستانسیالیستی که بشر در جهان تنها و منزوی است را به چالش بکشند تا با به چالش کشیدن آن بتواند معنای مدنظر خودشان را بسازند. تأثیر این گروه از اندیشمندان بر فرهنگ مدرن و پساساختارگرا غیرقابل‌انکار است. باتای از جمله اندیشمندانی بود که به هیچ‌چیز رحم نکرد، به لحاظ خط اندیشه، سورئالیسم، فاشیسم، استالینیسم را پس زد تا اثبات کند همچنان استقلال فکری، فارغ از هر خط و مرام و مسلک بودن، ایستادگی بر روی مواضع و در کنار آن سعی و کوشش در جهت ساختن آنچه که بر پایه بنیان فکری خویش بنا نهاده شده است می‌تواند به هر شکلی ولو در درازمدت جریان‌ساز شود، حال آن تفکر آمیخته به جنون و یا آمیخته به عصیان باشد، هرچند که علت کم‌تر دیده‌شدن باتای بی شک از سویی به اختلافات در مانیفست دوم حلقهٔ سورئالیسم و شخص آندره برتون بازمی‌گردد.

در اواخر عمرش به‌شدت درگیر مشکلات مالی بود تا جایی که در سال ۱۹۶۱ پابلو پیکاسو، ماکس ارنست و خوان میرو برای کمک به او – که اسیر بدهی‌های بسیار بود – حراجی از آثارشان برگزار کردند؛ اما یک سال پس از این حراج ژرژ باتای با جهان بدرود گفت.

نگاهی به مصاحبه ژرژ باتای دربارهٔ کتاب ادبیات و شر

ژرژ باتای:
ادبیات گناهکار است

باتای در پیشگفتار ادبیات و شر می‌گوید «ادبیات بی‌گناه نیست، بلکه گناهکار است و باید بر این خصلت خود صحه گذارد.» در این اثر واژه، بطن و شیطان با تیزنگری ژرفی در آثار چند نویسندهٔ بزرگ بررسی و وانموده شده‌اند. بودلر، بلیک، کافکا، پروست، برونته، دوساد و ... ژرژ باتای، مقاله‌نویس، نظریه‌پرداز فلسفه و رمان‌نویس فرانسوی را گاه «متافیزیسین شر» می‌نامند. او در موضوعاتی نظیر اروتـیـسـیسم، مرگ، زوال، قدرت و ظرفیتِ ابتذال تأمل می‌کرد، او ادبیات سنّتی را برنمی‌تافت و بر این نکته پافشاری می‌کرد که هدف نهایی فعالیت روشنفکرانه، هنری، یا مذهبی باید به نیستی کشاندن فرد عقل‌مدار در عملِ تخطی گر و استعلایی یک جماعت باشد. رولان بارت، ژولیا کریستوا، فیلیپ سولرز شورمندانه دربارهٔ این اثر باتای نوشته‌اند. رولان بارت داستان چشم باتای را نیز به‌خاطر درآمیختن انحرافات جسمانی (سوماتیک) و متنی بسیار مورد ستایش خویش قرار می‌داد.

نخست می‌خواهم دربارهٔ عنوان کتاب از شما بپرسم. از کدام شر سخن می‌گویید؟

به باور من دو گونهٔ متضاد از شر وجود دارد. نخست به‌ضرورت درست انجام‌شدن فعالیت انسان و به بارآوردنِ نتایجِ مطلوب مربوط است و دیگری عبارت است از تخطی عامدانه از برخی تابوهای بنیادین مانند تابوی قتل یا تابوهای جنسی.

یعنی همان‌که می‌گویند هم کار شیطانی کن و هم رفتار شیطانی داشته باش؟

آری

آیا عنوان کتاب گویای آن است که ادبیات و شر جدایی‌ناپذیرند؟

آری، من بر این باور هستم، امکان دارد این امر در نگاه اول چندان آشکار نباشد؛ اما به نظر من اگر ادبیات از شر دوری بجوید بی‌درنگ کسل‌کننده خواهد شد، امکان دارد این باور عجیب به نظر برسد. بااین‌وجود معتقد هستم که خیلی زود این امر که ادبیات مجبور است به تشویش بپردازد آشکار خواهد شد؛ چراکه تشویش به علت به خطا رفتن ایجاد می‌گردد، ابژه‌ای که بی‌شک به امری شرارت‌بار مبدل خواهد شد و وقتی خواننده را وادار به دیدن آن می‌کنید یا دست‌کم او را با داستانی با پایانی شرارت‌بار مواجه می‌سازید (در اینجا منظورم آن چیزی است که رمان‌ها به آن می

پردازند) او در چنین موقعیت ناخوشایندی قرار می‌گیرد و نتیجه‌ای که حاصل می‌شود ایجاد تنشی‌ست که ادبیات را از کسالت‌بار بودن خارج می‌کند.

پس نویسنده‌ها، یعنی هر نویسندهٔ خوبی به‌واسطهٔ نوشتن در حال ارتکاب گناه است؟

بیشتر نویسنده‌ها از این امر آگاهی ندارند؛ اما من تصور می‌کنم که حس گناه‌گاری عمیقی در ادبیات وجود دارد، نوشتن در نقطهٔ مقابل کارکردن است، گرچه این سخن ممکن است منطقی به نظر نرسد؛ اما بااین‌حال همهٔ کتاب‌های برجسته در جهان، تلاش‌هایی در مسیری خلاف‌کار واقعی هستند.

می‌توانید یک یا دو نویسنده را نام ببرید که گناهِ نوشتن را احساس کرده‌اند، کسانی که فکر کرده‌اند؛ چون نویسنده هستند پس گناهکارند؟

دو نویسنده از این نظر نمونه هستند که دربارهٔ آن‌ها در کتابم (ادبیات و شر) نوشته‌ام، بودلر و کافکا، هر دوی آن‌ها می‌دانستند که جانب شر را گرفته‌اند و درنتیجه گناهکار هستند، در مورد بودلر این امر از عنوانی که برای اصلی‌ترین نوشته‌هایش انتخاب می‌کند آشکار است، به «گل‌های شر» بنگرید، در مورد کافکا این امر آشکارتر است، او فکر می کرد هنگامی‌که در حال نوشتن است خلاف آمال خانواده‌اش عمل می‌کند و ازاین‌رو خود را در موقعیتی گناهکارانه قرار می‌دهد، در حقیقت خانواده‌اش به وی تفهیم کرده بودند که گذراندنِ عمر به نوشتن عملی شرارت‌بار است و کاردرست در زندگی، اختصاص دادن وقت خویش به فعالیت‌های اقتصادی است و اگر وقتت را به کاری دیگر تخصیص دهی، عملی شر را به انجام رسانده‌ای.

اما اگر نویسنده بودن گناهکار بودن به‌خاطر عملی باشد، پس برای کافکا و بودلر نویسنده بودن مستلزم این است که فرد خیلی هم مسئولیت‌پذیر نباشد

این عقیدهٔ خانواده‌های آن‌ها بود.

این احساس گناه برای آن‌ها موضوعی کودکانه است و شما فکر می‌کنید بودلر و کافکا هنگام نوشتن به‌خاطر کودکانگی‌شان احساس گناه می‌کردند؟

فکر می‌کنم این مسئله بسیار روشن است، آن‌ها احساس می‌کردند در موقعیتی مشابه موقعیت یک کودک در برابر والدینش قرار دارند. کودکی که شیطان و بازیگوش بوده و همواره احساس گناه می‌کند؛ چراکه گاه به پدر و مادر عزیزش هم فکر می‌کند که همیشه به او می‌گویند چه کاری نکند یا اینکه انجام کاری مخالف مواضع و تصمیمات آن‌ها، به معنای اخص کلمه، شریرانه است.

اما اگر ادبیات از ماهیتی کودکانه برخوردار باشد، اگر نویسنده‌ها به‌خاطر کودکانگی‌شان احساس گناه می‌کنند، این بدین معناست که ادبیات کودکانه است؟

من فکر می‌کنم چیزی ذاتاً بچگانه در ادبیات وجود دارد. این امر ممکن است با ستایشی که از ادبیات می‌شود و من نیز در آن سهیم هستم ناسازگار به نظر برسد؛ اما من باور دارم این حقیقتی ژرف و بنیادین است که اگر به ادبیات از منظر یک کودک نزدیک نشوید، هیچ‌گاه نخواهید فهمید که معنای حقیقیِ آن چیست، این بدین معنا نیست که به ادبیات از منظری پست‌تر نگاه شود.

شما کتابی دربارهٔ اروتـیـسیسم نوشته‌اید، آیا فکر می‌کنید اروتـیـسیسم نیز در ادبیات کودکانه است؟

مطمئن نیستم که از این لحاظ ادبیات چیزی متفاوت و جدای از اروتـیـسیسم باشد، اما فکر می‌کنم باید خصلت بچگانهٔ اروتـیـسیسم را در نگاهی کلی موردتوجه قرار دهیم. احساس اروتـیـسیسم، افسون‌شدن همچون کودکی ست که می‌خواهد در یک بازیِ ممنوعه شرکت کند، یک انسانِ افسون‌شده با اروتـیـسیسم، شبیهِ کودکی در مقابلِ پدر و مادرِ خویش است، او از آنچه که ممکن است برایش رخ دهد می‌ترسد، اما هیچ‌گاه از انجام آن کار بازنمی‌ایستد مگر آنکه دلیلی برای ترسیدنِ خود پیدا کند. برای او کافی نیست تنها کاری را انجام دهد که بزرگ‌سالان خود را دل‌مشغول آن کرده و به آن راضی‌اند، وی باید مرعوب شود و خود را در همان موقعیتی ببیند که وقتی کودک بود می دید و دائماً در معرض ترس از سرزنش‌شدن و حتی تنبیه‌شدن به شکلی غیرقابل‌تحمل باشد.

ممکن است این سؤال به ذهن خطور کند که آیا شما این کودکانگی را تخطئه می‌کنید یا خیر؟ اما من می‌خواهم به‌عنوان کتاب شما بازگردم؛ یعنی ادبیات و شر، به نظر من شما نه ادبیات را تخطئه می‌کنید و نه شر را، ممکن است دربارهٔ ایده‌های این کتاب بیشتر برایمان بگویید؟

این کتاب بی‌شک یک اعلام‌خطر است، این کتاب می‌گوید خطری در راه است؛ اما ممکن است زمانی که خطر را درک کردید دلایل خوبی برای محکوم‌کردن آن داشته باشید و من فکر می‌کنم این برای ما بسیار مهم است که با خطری مواجه شویم که خود ادبیات است. من فکر می‌کنم این یک خطر خیلی بزرگ و حقیقی است؛ اما اگر با این خطر مواجه نشوید انسان نخواهید بود، فکر می‌کنم در ادبیات است که می‌توانیم چشم‌انداز انسانی را در کلیت آن ببینیم؛ چراکه ادبیات نمی‌گذارد، به ما اجازه نمی‌دهد بدون دیدن طبیعت بشری در تخطی‌گرانه‌ترین جنبهٔ آن زندگی کنیم، کافی‌ست به سوگ‌نامه‌ها توجه کنید؛ مثلاً شکسپیر، در همین ژانر مثال‌های بسیار دیگری هم وجود دارد و درنهایت، این ادبیات است که برای ما امکان آن را فراهم می‌کند که بدترین‌ها را بشناسیم و به ما می‌آموزد چه‌طور با آن‌ها مواجه شویم، چه‌طور بر آن‌ها غلبه کنیم. در نهایت آنکه، انسانی که در بازی شرکت می‌کند در همان بازی است که نیروی غلبه بر آن چیزی را پیدا می‌کند که پیش از مواجهه با آن، از آن وحشت داشته است.

فصل اول:
امیلی برونته / بلندی‌های بادگیر

اروتیسیسم به منزله وجود زندگی تا لحظه مرگ است

کودکی، علل، شر

امیلی برونته و عصیان

ادبیات، اختیار و تجربه مرموز

اهمیت شر

امیلی برونته

امیلی برونته نسبت به تمام زنان نفرین‌شده از جایگاه ممتاز و برجسته‌تری برخوردار بوده است، تنها مورد ناامیدکننده درمورد وی عمر کوتاهش بود، با درنظرگرفتن عواملی چون باکرگی اخلاقی و حفظ خلوص اخلاقی می‌توان او را ژرفای شر دانست، او وظیفه‌اش را در حیطه ادبیات و تخیل به‌درستی به انجام رساند، امیلی در سال ۱۸۱۸ در یورک شر زاده شد و به‌ندرت شهری را که در آن زاده شد ترک کرد، پدرش یک متعصب مذهبی بود که جز آموزش‌های دگم و زجردادن دخترانش امر دیگری برایش اهمیت نداشت، مادرش را بسیار زود از دست داد، دو خواهر سخت‌گیر که همواره همراهش بودند و برادری که زندگی عاشقانه‌اش ازهم‌پاشیده بود، خواهران برونته در زندگی رنج‌های بی‌شماری را متحمل شدند و در میان رنج و دیوانگی، خلاقیت ادبی را بر صفحه روزگار حک کردند؛ اما علی‌رغم تمام این محدودیت‌ها رابطه امیلی و خواهرانش روزبه‌روز صمیمی‌تر می‌شد، باوجود تمام این مسائل امیلی همچنان گوشهٔ عزلت را برای خویش برگزیده بود و در کنج عزلت شبح تخیل بر روح و وجودش سایه انداخته بود بدین واسطه همواره از تخیل درونش مراقبت می‌کرد، امیلی همواره فعال، فداکار و نجیب بود، او برای زیستن همراهی بهتر از سکوت نیافت، به نظر می‌رسد این تنها ادبیات است که می‌تواند روح آدمی را تکه‌پاره کند. صبح روزی که او به علت بیماری ذات‌الریه با جهان وداع کرد، روزی کاملاً عادی بود که وی از خواب بیدار شد و همراه خانواده‌اش به‌صرف صبحانه مشغول شد و حتی چیزی از دردهای شب گذشته‌اش تا پیش از ظهر به خانواده‌اش نگفت، او حتی نمی‌خواست به دکتر مراجعه کند.

مجموعهٔ کوتاه اشعارش یکی از بهترین آثار او تا به امروز است و از سویی رمان بلندی‌های بادگیر یکی از شاهکارها و زیباترین آثار اوست عاشقانه‌ای خشن که باتوجه‌به عدم تجربه امیلی درمورد عشق نشان‌دهنده نگرانی عمیق او نسبت به مقوله خشونت است، نگرانی او نسبت به عشق نه‌تنها مبرهن است؛ بلکه با نوعی از خشونت و مرگ پیوند خورده است؛ چراکه مرگ، حقیقت عشق است و عشق، حقیقت مرگ است.

اروتیسیسم به منزله وجود زندگی تا لحظه مرگ است

اگر بخواهم درمورد امیلی برونته بحث کنم نخست باید یک فرضیه منطقی را مطرح کنم، من بر این باورم که اروتیسیسم به معنای وجود زندگی تا لحظه مرگ است، تمایلات جنسی اشاره به مرگ دارد نه آن که معناهای جدیدی را در برگیرد و دچار امتداد شود و یا با گزاره‌ای غایب جایگزین گردد؛ بلکه خود گزاره‌ای‌ست که زندگی در آن جریان دارد و تولیدمثل در آن نهادینه شده است، تولیدمثل به‌مثابه محوشدن است حتی تمام موجوداتی که خود را منزجر از مسائل اروتیک نشان می‌دهند با تولیدمثل پدید آمده‌اند.

آنان که خود تولیدمثل می‌کنند تسلیم مرگ می‌شوند، توجه به این گزاره نشان می‌دهد که زندگی هم با تجزیه سروکار دارد بدین‌گونه که تکثیرکننده با تکثیر نسل خویش خود را به فراموشی می‌سپارد. مرگ در هر فردی روی دیگری از بودن و بازتولید آن است، تولیدمثل به‌خودی‌خود تنها دارای یک بعد و مفهوم است، این راز جاودانگی زندگی به‌واسطهٔ تولیدمثل غیرجنسی در معرض خطر قرار گرفته است، این بعد از جاودانگی به‌مثابه مرگ فردی‌ست، هیچ حیوانی بدون به‌کارگیری غریزه‌اش نمی‌تواند تولیدمثل کند، به عبارتی غریزه را می‌توان همان تجلی نهایی مرگ دانست.

اساس تجاوز جنسی نفی‌کردن انزوای نفس است و انسان تنها می‌تواند با فراتر رفتن از خود آن شور و نشاط را تجربه کند، انسان با غلبه بر خود می‌تواند بار دیگر خویش را در آغوش بگیرد و تنهایی‌اش را به فراموشی بسپارد، حال اینکه میان اروتیسیسم حقیقی یا حس بدن کدام‌یک قدرت تخریب بیشتری دارند باز هم ما را ملزم به رجوع به گزاره مرگ می‌کند؛ چراکه قدرت تخریب مستقیماً مرتبط با مرگ است، از قضا آنچه را که ما به آن فساد می‌گوییم رابطهٔ عمیقی با مرگ دارد، غم و اندوه برآمده از عشق حقیقی علی‌رغم اینکه به‌عنوان نمادی حقیقی از عشق مطرح است؛ اما بسیار سخت و سنگین است، حقیقت عشق به‌مثابه نوعی مرگ تلقی می‌شود که در ابتدا به‌عنوان حقیقتی مشترک به انسان‌ها نزدیک می‌شود و سپس ضربه نهایی خویش را وارد می‌کند، نبود عشقی فانی در اغلب آثار برونته نظیر بلندی‌های بادگیر و دیگر آثارش نیز به چشم می‌خورد، هیچ‌کس این حقیقت را بهتر از امیلی برونته آشکار نکرد البته وی با صراحتی که من در حال تفسیر آن هستم این مسئله را عنوان نکرده است، بلکه او به صورتی دشوار و با درنظرگرفتن جنبه‌های اخلاقی به بیان آن پرداخته است.

کودکی، علل، شر

تأثیرات اخلاقی بلندی‌های بادگیر بسیار قوی‌ست به‌نحوی‌که فکر می‌کنم جای هیچ بحث و پرسشی را باقی نمی‌گذارد. من آنچه را که برونته فسق و فجور می‌نامید (هنوز به‌عنوان نماد برجسته‌ای از شر بودن در نظر گرفته می‌شود) را با عشقی حقیقی قیاس کرده‌ام، این قیاس کمی پارادوکسیکال به نظر می‌رسید؛ اما حال قصد دارم تا به توجیه آن بپردازم گرچه عشق کاترین و هیتکلیف باعث ایجاد حساسیت‌هایی می‌شود. بلندی‌های بادگیر، شر را باتوجه‌به شور و اشتیاق انسانی یا به عبارتی همان هوای نفسانی مطرح می‌سازد گویی شیطان قدرتمندترین عامل در افشای این شور و اشتیاق است اگر بخواهیم اشکال سادیستی فسق و فجور را بپذیریم آن زمان می‌توانیم از شر سخن به میان آوریم همان‌گونه که در بلندی‌های بادگیر، امیلی برونته به بلوغ کامل خود دست‌یافته است. ما نمی‌توانیم مدعی شویم که تمام آنچه که رخ‌داده در جهت حفظ و یا به‌دست‌آوردن منافع مادی شر بوده است بدون شک تنها منفعت موجود همان خودخواهی‌ست، حس از دست‌دادنی که از شر انتظار داریم در لذت سادیستی انهدام یا ویرانی خلاصه می‌گردد، ویرانی کامل همان مرگ انسانی است، دگرآزاری همان شر است، اگر مردی برای منفعتی مادی جرمی را مرتکب شود عملی شیطانی را مرتکب شده که از انجام آن لذت می‌برده است، این امر جدای از سود و فایده‌ای‌ست که نصیب او می‌گردد.

برای بهتر به‌تصویرکشیدن مفاهیم خیر و شر باید به تم‌های بنیادین بلندی‌های بادگیر رجوع کنیم، به دوران کودکی کاترین و هیتکلیف که عشق بین آن‌ها از همان دوران آغاز شد، زمانی که وقت خود را صرف بازی‌های کودکانه و دویدن در ارتفاعات می‌کردند و بدون محدودیت به بازی‌هایی می‌پرداختند که شهوت در بطن آن بازی‌ها جریان داشت؛ اما آن‌ها بی‌گناه بودند؛ چراکه مدام در حال تشدید عشق غیرقابل‌انکارشان به یکدیگر از سطحی به سطح دیگر بودند و شاید این عشق را بتوان ماحصل سلب آزادی‌های کودکانه به علت شرایط و قوانین متعارف جامعه از آن‌ها دانست. زندگی وحشی آن‌ها به‌مثابه خارج زیستن از جهان هستی به شمار می‌رفت و این همان شرایطی بود که امیلی برونته به‌خوبی آن را لمس می‌کرد، ذکر یک نکته ضروری به نظر می‌رسد و آن نکته این است که آن بازی‌های کودکانه در تضاد با جامعه و عقلانیت موجود در جامعه بود، جامعه توسط آن‌ها که اراده‌ای به زنده‌ماندن دارند اداره می‌شود اگر زندگان به هر دلیلی نتوانند به زیستن خود ادامه دهند دیگر غریزهٔ کودکانه‌ای هم وجود نخواهد داشت اگر غریزهٔ کودکانه وجود نداشته باشد حس شریک جرم بودن در کودکان زنده خواهد شد و باتوجه‌به محدودیت‌های اجتماعی حاکم، جوانان عصیانگر را وادار به رعایت عقلانیت خواهد کرد، عقلانیتی که در میان بزرگسالان وجود دارد تا بلکه بتوانند برای جامعه سودمند باشند. این پارادوکس در بلندی‌های بادگیر مشهود است، ژک بلوندل (معلم فرانسوی) زمانی اشاره کرده بود که نباید از خاطر ببریم که احساس میان کاترین و هیتکلیف از دوران کودکی شکل‌گرفته است، اگر کودکان از این قدرت برخوردارند تا برای مدتی دنیای بزرگسالان را به فراموشی بسپارند قطعاً یکی از دلایلش محکوم بودن آن‌ها به زندگی در این جهان است، هیتکلیف سرانجام مجبور به ترک خانه می‌شود هر چند که او تمایل داشت به همراه کاترین از خانه فرار کند؛ اما کاترین آن کودکی دیوانه‌وار را انکار کرد و ثروت و احساس یک جنتلمن را بر هیتکلیف ترجیح داد، او به‌آسانی به خود اجازه اغواشدن داد و با ازدواجش با ادگار لینتون عنصر ابهام را در طول ماجرا حفظ می‌کند؛ اما این آن سقوط حقیقی نیست؛ بلکه زندگی کاترین با ادگار در نزدیکی بلندی‌های بادگیر و آن جهان بی‌تحرک کاترین همان نکته‌ای‌ست که از چشمان امیلی برونته دور نمانده است، لینتون مرد سخاوتمندی است؛

ولی غرور جوانی خویش را از دست نداده است و همچنان در درگیری میان خود و عقلانیت است، شرایطی که او از آن بهره می‌برد عشقی عمیق و شرایط متعادلی نبود، او حتی نتوانست باقدرت عقلانی، شرایط را به نفع خویش تثبیت کند، وقتی که هیتکلیف از سفر طولانی‌اش که منجر به کسب ثروت آن چنانی برایشان شده بود بازگشت، اعتقاد داشت که کاترین به کودکی آن‌ها خیانت کرده بود در حالی که روح و جسم او به کاترین تعلق داشت، این‌ها خلاصهٔ کوتاهی از کل ماجرای بلندی‌های بادگیر است که در آن هیتکلیف به آرامی راوی خشونت بی‌حدوحصرش است. موضوع کتاب شورش مرد مطرودی‌ست که از قلمرو پادشاهی خود رانده شده بود و حال با بازگشت خویش در پی غالب شدن و در عطش تسلط بر قلمروی خود است، من قصد ندارم شرح مفصلی بر آنچه که گذشته را بنویسم، من به‌سادگی می‌گویم که هیچ قانون و نیرو و حتی اجباری نمی‌تواند خشم هیتکلیف را برای لحظه‌ای مهار کند، مرگ هم در مقابل خشم او ناتوان است، ظلم کاترین و سودایی‌اش در قبال هیتکلیف علت مرگ اوست و اگر از منظر اخلاقی به آن بنگریم باید گفت که چرخش روزگار از نگاه امیلی برونته در تخیل و رؤیاها خلاصه می‌شود، این همان طغیان شر علیه خیر است، شاید غیرمنطقی به نظر برسد؛ اما این پادشاهی دوران کودکی چه عنصر مهمی‌ست که وقتی هیتکلیف از آن رانده می‌شود حتی در مقابل مرگ هم بی‌تفاوت می‌شود، آیا مرگ غیرممکن است؟

دوراه برای طغیان وجود دارد، اول طغیان علیه جهان حقیقی و بر پایه عقل که در جهت زنده‌ماندن است، دوم که رایج‌ترین شیوه ممکن است با رد عقلانیت است، نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این است که بنیان جهان بر پایهٔ علل حقیقی بنا نشده است، عللی که با خشونت و غرایز کودکانه زاده می‌شوند تنازع خیر و شر را عیان می‌کنند، هیتکلیف می‌پذیرد که داوری زمانه علیه او بوده است، او خوبی را نمی‌بیند؛ چراکه در نبرد با خوبی‌ها خشمش را می‌بیند و از دریچهٔ نگاهش تصور می‌کند که او نماینده خوبی و خرد است درحالی‌که از انسانیت و خوبی‌هایش که سبب برانگیختن خشمش می‌شود بیزار است. اگر ورای داستان از سحر و افسون حضور او چشم‌پوشی کنیم شخصیت او تبدیل به شخصیتی تصنعی می‌شود؛ اما توجه کنید که او در داستان‌ها و رؤیاها تصور شده است نه در منطق نویسنده، کمااینکه هیچ شخصیتی در ادبیات رمانتیک وجود ندارد که در حقیقت با آن روبه‌رو شده باشید، نکته حائز اهمیت دیگری که در مورد هیتکلیف صادق است دنیایی است که کودک درون او بر علیه دنیای خوبی‌ها، دنیای بزرگ‌سالان و سرسپردگان شورشی بنا کرده است و در این شورش به شرارت متعهد شده است، در این شورش قانونی وجود ندارد که هیتکلیف از شکستنش لذت نبرد، او متوجه می‌شود خواهر همسر کاترین عاشق اوست پس با او ازدواج می‌کند تا ضربه‌ای مهلک به ادگار (همسر کاترین) وارد کند، او را ربوده و پس از ازدواج با او تحقیرش می‌کند سپس به همان رویه ادامه می‌دهد تا همگی از رفتار مأیوس‌کننده او ناامید شوند، ژک بلوندل به‌درستی این مقایسه را میان مارکی دوساد و امیلی برونته انجام می‌دهد، زمانی که یک جلاد می‌گوید تصور می‌کنم هیچ‌چیز نمی‌تواند لذت‌بخش‌تر و هیجان‌انگیزتر از تجربه این رسوایی الهی باشد، در جایی هیتکلیف می‌گوید: اگر من به جای خدا بودم، قوانینی سهل‌تر و جهانی دلپذیرتر را می‌ساختم، بنابراین باید با تجزیه‌وتحلیل رفتار آن‌ها، نسبت به آن‌ها برخورد کنم.

امیلی برونته و عصیان

جدای از خلق شخصیتی شیطانی از کاترین که دختری اخلاق محور و بی‌تجربه محسوب می‌شود پارادوکسی در اثر وجود دارد که آن خلق شخصیتی نظیر هیتکلیف است که بنا به دلایل زیر نگران‌کننده است:

کاترین دختری اخلاق‌گراست به حدی که می‌میرد اما نمی‌تواند خودش را از مردی که از کودکی عاشق اوست جدا کند اگرچه می‌داند نشانه‌های شر در او عمیقاً هویداست تا اینکه این جمله را به زبان می‌آورد: من هیتکلیف هستم! اگر این موضوع را از نزدیک مورد بررسی قرار دهیم به این نتیجه خواهیم رسید که این رؤیایی شرورانه و خوابی نیک است و مرگ مجازاتی‌ست که برای این رؤیای جنون‌آمیز پذیرفته شده است و هیچ‌چیز نمی‌تواند مانع از تحقق این رؤیا شود، رؤیایی که برونته به‌واسطه‌ی کاترین به آن تحقق می‌بخشد، چگونه می‌توان گفت که امیلی برونته تجربیات و شناخت ذهنی خود را به‌واسطه‌ی خلق شخصیت کاترین به تصویر کشیده است؟ بلندی‌های بادگیر با تراژدی یونان رابطه خاصی دارد؛ چراکه نقض تراژیک قانون است، نویسنده این تراژدی این امر را می‌پذیرد تا بتواند عصیان را شرح دهد؛ اما او سعی می‌کند تا این امر را بر پایه احساسات و هم‌دردی شکل دهد اگرچه در این راه با خطاهایی مواجه می‌شود، پیش از مرگ او هیتکلیف سعی می‌کند تا سعادت را به طرز وحشتناکی تجربه کند و این امری تراژیک است، کاترین عاشق هیتکلیف است، کاترین می‌میرد و قانون وفاداری را نقض می‌کند، مرگ او را نمی‌توان صرفاً مرگی جسمانی دانست بلکه می‌توان مرگی روحی قلمداد کرد، مرگ کاترین عذابی ابدی برای هیتکلیف محسوب می‌شود که با خشونت وی درهم‌آمیخته می‌شود، در بلندی‌های بادگیر نظیر تراژدی یونان متهم‌کردن انسان یک قانون نیست، ورود به قلمرو انسانی ممنوع است، قلمروی ممنوعه، قلمروی تراژیک یا بهتر است بگوییم قلمروی مقدس همان انسانیت است و بس.

برای آن‌ها کفاره فرودستان همیشه مرگ است، بلندی‌های بادگیر همانند تراژدی یونانی درس بزرگی مبنی بر مسمومیت تمام ادیان و به‌دور بودن ادیان از جهان عقلانیت را به ما داد، این گرایش مسموم نقطهٔ مقابل تمام خوبی‌هاست، سموم ادیان از دوران کودکی به کودکان نزدیک می‌شود و تا حال ادامه می‌یابد، نکتهٔ جالب اینجاست که در آموزش کودک لحظه کنونی به‌مثابه شر تعریف شده است و خیر منفعتی مشترک برای کودک محسوب می‌شود، هنوز هم بزرگسالانی وجود دارند که دوران بلوغ را که به‌منزلهٔ دوران پادشاهی کودک محسوب می‌شود انکار می‌کنند! آن‌ها لذت زمان حال را فدای آینده می‌کنند و به‌نوعی انسان را دچار گمراهی می‌کنند، این حرکت بدان معناست که شما خود را از رسیدن به سهل‌ترین مسائل منع کنید، پس لازم است تا دوباره قلمروی حاضر خویش را پس بگیرید و برای آن نیازمند غدغن کردن عصیان خود به‌صورت موقت هستید؛ چراکه هر چه عصیان، کاری سهل به شمار می‌رود؛ اما غدغن کردن آن امری سنجیده‌تر به شمار می‌رود، با این حساب امیلی و کاترین هر دو در سایهٔ عصیان و کفاره به سر می‌برند و به‌نوعی وابستگی آن‌ها به اخلاق نسبت به فرارویشان از موضوعی نظیر اخلاق بیشتر است، بلوندل این ارتباط را به‌خوبی حس کرده و در وصف آن می‌نویسد:

به‌واقع امیلی برونته خود را که قادر به رهایی از بند تعصبات وابسته به یک نظم اخلاقی و اجتماعی نیست تکثیر می‌کند، پس در تلاش برای امتحان راه‌های مختلف برای رهایی از قیود این تعصبات وابسته به نظم اخلاقی و اجتماعی

است و به نحوی راه رهایی برای فرار از واقعیت را در پناه‌بردن به خلاقیت هنری می‌دانست، به نظر می‌رسد این قبیل از آزادی‌ها توسط کسانی که شدیداً به ارزش‌های اخلاقی وابسته‌اند تبیین شده است.

این ارتباط آشنا میان عصیان و ارزش‌های اخلاقی و فراروی از اخلاق در بلندی‌های بادگیر دیده می‌شود که معنای غایی این رمان را به مخاطب می‌رساند، ژاک بلوندل در باب فضای مذهبی اثر می‌گوید: پروتستانیسم تحت‌تأثیر فضایی بود که امیلی برونته جوان در آن زیسته بود، جهان او زیر بار فشارهای ناشی از ارزش‌های اخلاقی نابود شد؛ اما شدت رخدادهایی که امیلی برونته آن را تجربه کرد با آنچه که در تراژدی یونانی رخ داد متفاوت است، از نگاهی دیگر می‌توان در جاهایی این تراژدی را همراه با قوانین مذهبی دانست، به‌عنوان‌مثال در ارتباط با قتل و زنا نمی‌تواند توجیه منطقی بیاورد و قوانین حاکم را می‌پذیرد، امیلی برونته توانسته بود خود را از چنگال ارتدوکس‌ها رهایی بخشد و به‌نوعی از سادگی و برائت مسیحیان دوری جسته بود؛ اما آن روح وفادار به مسیحیت و مبتنی بر عقلانیت در بطن خانواده‌اش جریان داشت و او هم با آن‌ها همراهی می‌کرد؛ اما هیتکلیف این قوانین را علی‌رغم دوست‌داشتن کاترین نقض کرد، آن هم در جامعه‌ای که قوانین آن بر پایه مسیحیت بنا شده است و تأکید بر اتحاد فی‌مابین تابوهای بدوی مسیحیت و تقدس‌گرایی دارد، در مسیحیت خداگونه همه چیز بر پایه تقدس بنا شده است و تا حدودی سعی بر آن است که شما را از خشونت خودسرانه که ریشه در ادیان الهی دارد بر حذر دارد، تابوها نخست بر علیه خشونت‌اند و عقل هم تابوها را همراهی می‌کند، درحالی‌که تابوهای بدوی فاصله زیادی با عقلانیت داشتند. در مسیحیت این دوگانگی میان خدا و عقلانیت منجر به ایجاد نوعی احساس اضطراب و پدیده‌ای به نام ژانسنیسم می‌شود، در نوشته‌های امیلی برونته نوعی انسجام اخلاقی پنهانی رویت می‌شود که در رؤیای نوعی خشونت مقدس به سر می‌برد، دوران کودکی که همانند دوران پادشاهی لقب گرفته است و دوران معصومیت و صداقت معنا می‌شد به وحشت تاوان دادن منتهی شد، عشق خالصانه و اعتماد حقیقی به مرگ منتهی شد، مرگ و سموم ادیان الهی با خوبی‌ها که دارای منطقی مشخص است درهم‌آمیخته شد، مرگ نشانگر آن است که از تلاش برای زیستن خودداری کنید و پا به دنیا گذاشتن پیوند عمیقی با مرگ دارد، تولیدمثل و مرگ شروط جاودانه زیستن به شمار می‌روند، شروطی که همیشه رنگ و بوی تازگی به زندگی می‌بخشند و به همین علت است که ما همیشه نگاهی تراژیک به این زندگی داشته‌ایم و تراژدی را نماد افسونگری دانسته‌ایم، رمانتیسم موجود در شاهکاری نظیر بلندی‌های بادگیر و تمام جنبش‌های رمانتیک قصد بیان همین انسانیت را دارند.

ادبیات، اختیار و تجربهٔ مرموز

نکتهٔ قابل‌توجه در مورد این جنبش این است که آموزه‌های آن برخلاف مسیحیت یا ادیان باستان، منتهی به یک جامعه سازمان‌یافته نمی‌شود ادبیات همواره در مسیری آزاد قدم برمی‌دارد، به همین دلیل است که همواره ادیان الهی و آموزه‌های دینی در مقایسه با ادبیات، مسیری روبه‌زوال را طی می‌کنند، تنها ادبیات است که می‌تواند قوانین را نقض کند، ادبیات نیازی به پذیرفتن نظم ضرورت‌های اجتماعی را در خود نمی‌بیند و در پی آن هم نیست، نباید از گفته‌هایم این‌گونه برداشت شود که ادبیات باید متعهد به قانون یا حتی هر نوع مرام و مسلک و آیینی نظیر مسیحیت باشد، تراژدی نظیر انجیل قصد دارد شما را به‌سوی خیر هدایت کند و این راه را عقلانی می‌پندارد، درحالی‌که ادبیات نقض تمام قوانین اخلاقی‌ست و ازاین‌رو خطرناک محسوب می‌گردد.

آزادی در ادبیات به منزله نوعی رهایی و عدم وابستگی به هیچ‌چیز است، بنابراین ادبیات با صراحت می‌تواند همه چیز را بیان کند و دقیقاً به همین دلیل است که می‌تواند تبدیل به عنصری خطرناک شود (درحالی‌که این بی‌پرده بودن نشان از اصالت ادبیات دارد) آیا این نوع سخن‌گفتن برایتان آشنا نیست؟ این احساس خطر مربوط به انسان‌های اخلاق‌گراست که سریعاً احساس شورش بر علیه خود می‌کنند و واقعیت ادبیات را که برقراری ارتباط با مخاطب به‌صورت بی‌واسطه است را مبهم جلوه می‌دهند (کمااینکه کتبی که می‌خواهند ذهنیت اخلاق‌گرا را که همان ذهنیت نادرست است به شما تزریق کنند، بی‌شمار است)

از منظر اخلاق‌گرایان، ادبیات از زمان رمانتیسم قصد به انحطاط کشیدن ادیان را دارند و می‌خواهند به‌واسطهٔ خرد ادیان را قی کنند، بد نیست که در این میان با رویکرد عرفانی هم آشنا شوید که رویکرد اجتماعی‌تری را نسبت به ادیان دارند، بنابراین ممکن است رویکردی حقیقی‌تر نسبت به ادیان داشته باشند؛ اما منظورم از عرفان، سیستم‌های فکری نیست؛ بلکه تجربیات عرفانی و تجربیات شخصی افراد است که در تنهایی رخ می‌دهند؛ چراکه بدین ترتیب می‌توانیم به درک متفاوت‌تری نسبت به اشیا یا موضوع دست پیدا کنیم، اگر با رویکرد فکری و عقلانی نتوانیم به نتیجه‌ای در باب عرفان دست پیدا کنیم، مطمئن باشید که به‌وسیله شعر نمی‌توان به حالات عرفانی دست‌یافت، توصیفاتی که در بالا به آن اشاره کردم همان احساسات واقعی است که می‌توانید از ادبیات دریافت کنید.

مرگ در انزوا و یا ویران ساختن اوضاع یک فرد که در دایره خوشبختی حرکت می‌کند خود بازتولید شکست است و بی‌گناهی تنها چیزی‌ست که نصیب فرد می‌شود و دیگر سایر مسائل از اهمیتی برخوردار نیست، آکهارت زمانی گفت: خدا هیچ‌چیز نیست، در زندگی هر شخصی قطعاً کسی وجود دارد که می‌تواند محدودیت‌های پیش روی او و دیگران را بردارد، او در زمانی ظاهر می‌شود که ما فکرش را نمی‌کنیم کمااینکه در انزوا ماندن یک فرد به‌خودی‌خود یک عیب به شمار می‌رود. شخصیت‌های عرفانی تمایل به سرکوب سیستماتیک آن هم به رادیکال‌ترین شکل ممکن دارند آن‌ها تصاویر چندگانه‌ای از جهان ارائه می‌دهند که در آن شخص تنها به یک راه برای بقا در آن می‌اندیشد، جهانی که با آن روبه‌رو هستیم، جهانی ناپیوسته است که با شوق فراوان به دنبال ادامه آن هستیم درحالی‌که لذت درازدست دادن خود واقعی‌تان تجربه می‌شود، هرچند که بعد از آن توسط دیگران به فراموشی سپرده خواهید شد، ما نمی‌توانیم به یگانگی وجودمان شک کنیم وقتی که تمام غرایز در ما زنده هستند.

عرفان را اگر به‌مثابه دوران کودکی در نظر بگیریم باشهامت می‌توان گفت که نه‌تنها از ذات کودکانه یک کودک فاصله دارد؛ بلکه یک‌شور بی عقلانیت است؛ اما این ویژگی‌هایش را با واژگانی از جنس عشق بیان می‌کند و تفکر و برهانی که از خود ارائه می‌دهد به شکل خنده یک کودک است.

به اعتقاد من سنت و عرفان در جاهایی از ادبیات مدرن وجه اشتراک دارند و این اشتراک در آثار امیلی برونته هم دیده می‌شود، ژاک بلوندل هم در مطالعات اخیر خود از تجارب عرفانی در مورد برونته سخن می‌گوید؛ اما بلوندل این باربی سند و مدرک سخن می‌گوید و تفاسیری را در ارتباط با برونته انجام می‌دهد که تنها به اغراق در باب او می‌انجامد درحالی‌که دیگران پیش از بلوندل هم به وجود معنویت در آثار برونته نیز پی برده بودند، با این اوصاف حتی در جاهایی بلوندل از بابت شناخت دقیق نویسنده بلندی‌های بادگیر به خود مشکوک است و با مثال‌هایی از شعر امیلی برونته احساسات و تجربیات ذهنی خویش را مطرح می‌سازد، در پس آثار برونته فضایی معنوی دیده می‌شود که توأم با غمی عمیق و یا شادی‌های کوتاهی‌ست که در تنهایی او شکل‌گرفته‌اند، مسلماً هیچ‌چیزی نمی‌تواند به ما قدرت قضاوت در باب تجربیات مثبت یا منفی مذهبی اشخاص را بدهد، باید آگاهانه با دنیای مبهم و نادرستی که اشعار به ما ارائه می‌دهند برخورد کنیم و همین‌طور آگاهانه به جهانی که عرفاً سعی در توصیف آن دارند نزدیک شویم.

هیچگاه خشونت در جهان و در تجربیاتمان با آرامش توأم نبوده است، اگر بخواهیم سخن را خلاصه کنیم غم و اندوه وصف‌ناپذیری در بلندی‌های بادگیر به چشم می‌خورد به‌عنوان‌مثال به این اشعار از امیلی برونته توجه کنید:

هیچ زخمی را تحمل نمی‌کنم
هیچ شکنجه‌ای را آرزو نمی‌کنم
غم و اندوه بر اعماق وجودم چنگ می‌کشد
در میان آتش جهنم یا در میان بهشتی نورانی و درخشان
جامه‌ای بر تن کرده‌ام
غیر از مرگ سخن نگویم
که این تصویری از ادیان الهی است

به نظرم این خطوط از شعر زندانی بسیار قدرتمند است و تصویری قوی از خطوط ذهنی برونته را به نمایش می‌گذارد، در نهایت آن‌چنان اهمیت ندارد که بگوییم آیا امیلی برونته به آن تجربه عرفانی دست پیدا کرده بود و یا با ذات عرفان ارتباط برقرار کرده بود یا خیر، به تعبیر آندره برتون همه چیز به باور ما بستگی دارد، نکات زیادی در ذهن ما نسبت به مفاهیمی همچون زندگی، مرگ، گذشته، آینده، واقعیت و خیال وجود دارد ارتباط‌پذیری و یا عدم‌ارتباط‌پذیری در تضاد مفاهیم با یکدیگر درک می‌شوند؛ مانند خیر و شر، درد و لذت، قطعاً با باور این نگاه می‌توان این نکته را افزود که ادبیاتی که از آن تحت عنوان ادبیات خشونت یاد می‌کنیم در تقابل با تجربیات ادبیات عرفانی درک خواهند شد.
بلندی‌های بادگیر به‌عنوان خشن‌ترین و درعین‌حال شاعرانه‌ترین اثر امیلی برونته نام مکان بسیار زیبایی‌ست که توسط هیتکلیف تبدیل به جهنم‌کده‌ای شده که آدم‌ها بعد از دورشدن از آن مکان لعنتی هلاک می‌شوند و این یک پارادوکس تامل‌برانگیزست و در حقیقت، خشونت‌های هیتکلیف اساس بدبختی و خوشبختی است، شخصیت‌های این رمان مسحور خشونت او شده‌اند؛ اما پایان این اثر خشنودکننده است جایی که سایه خشونت در چهره‌ٔ مرگ هویدا می‌شود و نور بر

تاریکی غلبه می‌کند، زندگی کاملاً سودمند است و هیچ‌چیزی نمی‌تواند آن را از بین ببرد حتی مرگ شرط بقای دوباره است.

اهمیت شر

از نظر مخالفان، مفهوم شر دیگر از آن تأثیرگذاری گذشته برخوردار نیست و برای این ادعایشان دلایل محدودی دارند؛ اما از سویی چون مرگ را شرط بقای زندگی می‌دانند شر را هم‌جنس مرگ می‌دانند، او (برونته) در جاهایی وجود انسانی را همپای شر می‌داند؛ اما پذیرای محدودیت‌ها نیست درحالی‌که باید در ابتدا محدودیت‌ها را بپذیرد؛ چراکه آن بعد غالب عاری از هرگونه محدودیتی است، زمانی که برونته جذابیت را در مرگ نشان می‌دهد تبدیل به چالشی می‌شود که در همه اشکال اروتیسیسم نیز دیده می‌شود و همیشه هدف نهایی را بر روی یک محکوم با چهره‌ای مبهم متمرکز می‌کند، اگر به جنگ‌ها هم دقت کنید این امر به‌وضوح در جنگ‌ها هم مشاهده می‌شود؛ اما باید به‌خوبی بدانیم که هر جنگی امپریالیسم را با خود به همراه دارد، انکار شر عموماً بی‌فایده خواهد بود اگر ذهنمان تنها به این‌سو حرکت کند که شر تنها در جهت شرارت حرکت خواهد کرد این رویکرد تنها به تشدید غم و نفرت می‌انجامد.

قانون، اروتیک و شر بودن را رد می‌کند؛ اما ادبیات آن مقام والای انسانی‌ست که به شور و عشق اهمیت می‌دهد، بااین‌حال باتوجه‌به اینکه هر آن چیز باتوجه‌به تضاد خود درک می‌شود طبیعتاً شور و عشق هم با لعنت و نفرین درک خواهند شد، نفرین همان مسیر درست برای درک موهبت واقعی‌ست، یک انسان محترم بدترین عواقب کاری را که کرده است می‌پذیرد، انسان نفرین‌شده مانند قماربازی‌ست که ریسک می‌کند و خطر را به جان می‌پذیرد، در بلندی‌های بادگیر حس حاکمیت یا سلطه را احساس نمودید؛ اما باید بدانیم که حتی پذیرفتن حاکمیت یا سلطه هم تاوان دارد، جهان بلندی‌های بادگیر جهان خصمانه است، جهانی که باید برای آن تاوان داد و بعد از پذیرش و تاوان دادن برای آن، زندگی لبخند واقعی خود را به ما نشان خواهد داد.

فصل دوم:
مارسل پروست / از ژان سنتوی تا جستجوی زمان ازدست‌رفته

عشق به حقیقت، عدالت و فهم سوسیالیسم
اخلاق مرتبط با عصیان ارزش‌های اخلاقی
لذت بر پایه احساس گناه شهوانی
عدالت، حقیقت و لذت

عشق به حقیقت، عدالت و فهم سوسیالیسم

میل به حقیقت و عدالت در کسانی وجود دارد که آن را تجربه کرده‌اند؛ اما چه کسانی آن را تجربه کرده‌اند؟ مطمئناً میل به حقیقت و عدالت انسان‌ساز است، همین دو عامل می‌تواند تمایز میان انسان‌ها و شان و مقام والای انسان‌ها را به‌خوبی نشان دهد، مارسل پروست در اثر خود به نام ژان سنتویی می‌نویسد:

همیشه با احساساتی شاد و مثبت با صحبت‌های دانشمندان روبه‌رو می‌شویم، گویی در این سخنان نوعی حقیقت یافته‌ایم و به آن اعتماد می‌کنیم و آن را درست می‌پنداریم، آن‌ها هنر را گرامی می‌دارند و از دریچه‌ای متفاوت نسبت به آنچه که توده به آن می‌نگرند هنر را می‌بینند.

سپس در همین کتاب سبک نوشتار دچار تغییر می‌شود؛ اما نگاه تغییر نمی‌کند و در جایی دیگر می‌گوید:

آنچه ما در یکی از دیالوگ‌های افلاطون به نام فائدو دنبال می‌کنیم همان ادامه مجادلات سقراطی است، ما زمانی که به مجادلاتی برخورد می‌کنیم که در آن تمایلات شخصی مطرح نیست به احساس خارق‌العاده‌ای دست پیدا می‌کنیم؛ چراکه برتری حقیقت را احساس می‌کنیم، چراکه می‌دانیم در نتیجه‌گیری سقراطی به مرگ خواهیم رسید و چاره‌ای جز مرگ وی وجود ندارد.

پروست درباره اتفاقاتی که برای آلفرد درایفوس در حوالی سال ۱۹۰۰ رخ داد می‌نویسد: همگان از همدردی عده زیادی با درایفوس اطلاع دارند؛ اما پروست بعد از اثر در جستجوی زمان ازدست‌رفته آن پرخاشگری و صراحتش را از دست داد و ما هم آن سادگی و بی‌آلایش بودن را از دست داده‌ایم، گاهی امکان دارد همین شور و اشتیاق در ما زنده شود؛ اما ما به کل خسته به نظر می‌رسیم گرچه در مورد درایفوس شرایط کمی متفاوت است...

وقتی ژان سنتوی را می‌خوانیم از سیاست پروست سی‌ساله متحیر می‌شویم و بسیاری از خوانندگان بعد از خواندنش متحیر شده بودند، در دوران جوانی با مارسل پروستی روبه‌رو بوده‌ایم که همواره خشمگین و پرخاشگر بود، در ژان سنتوی او به ژان یورس حمله‌ور می‌شود، تحت هیچ شرایطی او ژورس را ستایش نمی‌کند، شخصیت کازن در ژان سنتوی مردی با موهای سیاه مجعد است که بی‌شک همان ژان ژورس است، وی رهبر حزب سوسیالیست در مجلس و تنها سخنور زمانهٔ ما بود، کمااینکه پروست اعتراف می‌کند که گاهی عدالت همچون کسی که از آن تأثیر گرفته وی را در چنگال خود به دام می‌اندازد.

او تصویری منفور از خود به‌عنوان نماینده اکثریت مردم به‌جای گذارد، گروهی که به‌واسطهٔ برتری عددی و باتکیه‌بر قدرت حماقتشان سعی می‌کردند تا صدای عدالت را خاموش کنند و آمادهٔ به‌پاکردن طوفانی مهیب بودند، بروز این واکنش‌ها آن هم از جانب مردی که تصور می‌شد نسبت به سیاست بی‌تفاوت باشد کمی عجیب به نظر می‌رسید ! کمااینکه بی‌تفاوتی او ریشه در عوامل گوناگون داشته است یکی از دلایلش افکار اروتیکش بود و اینکه در آن زمان بورژوازی به دنبال ارعاب طبقه کارگر بود و درحال منسجم کردن بدنه آن‌ها اعم از پیر و جوان و دارای شور انقلابی بود، این شور همان شور مبتنی بر احساسات بود، شوری که به شور آقا خرسه و یا همان شور روسی شهرت دارد و این شور غیرعقلانی بیگانه باسیاست بوده است، رفتار ژان یورس به‌مانند آدمی بود که در نتیجه عداوت با پدر و مادرش

شور درونش برانگیخته شده بود، اکنون چیزهایی را می‌دانیم که تا قبل از خواندن این مقاله در باب ژان سنتوی نمی‌دانستیم، جالب است بدانید حتی پروست هم گرایشاتی به سوسیالیست‌ها داشته است از سویی هم تصور می‌شود که این‌گونه حملات خشن، تهمت‌آلود و بی‌رحمانه به نمایندگان اکثریت مردم علی‌رغم بی‌اهمیت‌بودن، خود مانعی در رسیدن به حقیقت به شمار می‌رود، حرف‌های پروست پیش‌پاافتاده و درعین‌حال خام به نظر می‌رسد:

زندگی و مهم‌تر از آن سیاست یک نبرد است، ازآنجاکه شروران هر نوع اسلحه‌ای را حمل می‌کنند این وظیفه حق‌خواهان است که برای نجات عدالت، اسلحه‌ای به‌مانند شروران در اختیار داشته باشند اگرچه که با این اوضاع ناامن می‌توان گفت که عدالت در این سرزمین رو به نابودی‌ست اما مردم این‌گونه استدلال می‌کنند که انقلابیون بزرگ نزدیک‌تر به این نوع نگاه هستند وگرنه هیچ‌گاه نمی‌توانستند فاتح میدان‌ها باشند.

بی شک پروست از همان ابتدا دچار عذاب وجدان بود؛ اما زمانی که به عمق داستان رسید انگیزه‌های خود را بیان نمود، قهرمان ژان سنتوی همان ژان ژورس بود که نمی‌توانستیم اجرای عدالت را در قبال او محاسبه کنیم؛ اما زمانش که فرارسید او برای تمام آنچه که به‌عنوان رهبر یک حزب فدا کرده بود می‌گریید، شخصیت کازن یا همان ژان ژورس به مخالفت با افتراها می‌پردازد و این امر به‌مثابه نوعی مخالفت با پدر تلقی می‌شود، او از اینکه نتوانسته بود ایده‌های خود را تبدیل به عاملی برای موفقیت خود کند و نگاه فردی‌اش را در پیش گرفت و در انزوا به کارش ادامه داد ضربه خورد، به عبارتی وی محکوم به شکست بود، میل او به برخورد صادقانه باتوجه‌به سختی‌هایی که کشیده بود بر کسی پوشیده نیست؛ اما فداکردن منافع یورس هم توأم با نوعی ذکاوت بود که شاید هم عجیب به نظر برسد.

شما برای موقعیت سیاسی خودتان نه‌تنها منافعی مشخص بلکه منافع همگان را قربانی می‌کنید، وقتی آنها نسبت به پدرانشان ناعادلانه برخورد می‌کنند با این حساب این تنها ژورنالیست‌ها نیستند که برخوردی ناعادلانه با قضایا دارند و آن‌ها را شرور جلوه می‌دهند، من باور دارم آن‌ها روزی پیروز خواهند شد وقتی که دولت‌ها با رفتارشان شعله بی‌عدالتی، ظلم و رسوایی را در هر قلبی روشن نگاه دارند.

اخلاق مرتبط با عصیان ارزش‌های اخلاقی

لحن صریح نویسنده غافلگیرکننده است؛ اما آیا می‌توانیم برای لحظه‌ای به خودمان اجازه دهیم تا از این امر به‌عنوان عاملی برای سرزنش او استفاده کنیم؟ هیچ‌کس از خواندن جلد سوم ژان سنتوی شگفت‌زده نخواهد شد او در قسمتی از کتاب می‌گوید:

تنها یک حقیقت وجود دارد و آن این است که مخلوق، خدا را به‌واسطه‌ی خلق خود نادیده می‌گیرد

دروغ است؟

ما می‌خواهیم از دروغ گفتن اجتناب کنیم؛ اما این بدین معنا نیست که به آنچه که گفته شده باور داریم، پروست ادامه می‌دهد:

ژان به معشوقه‌اش گفت که هرگز نامه او را ندیده بود و ازآنجایی‌که نمی‌توانست حتی کمکی به مردی که برای گرفتن راهنمایی به سراغ او آمده بود کند گفت که شنیده کسی برای دیدار با او آمده بود، این یک دروغ بود؛ اما او نمی‌توانست در هنگام دروغ گفتن جلوی اشک‌هایی که در چشمانش نقش بسته بود را بگیرد، حتی مردی که ژورس را به حسدورزیدن متهم کرده بود، صداقت، جوانی و صراحت او مثال‌زدنی بود. در جستجوی زمان ازدست‌رفته، حسادت او را به سمت شکنجه خودش سوق می‌دهد اگر ما نمی‌توانستیم از تابوهای پیرامونمان مراقبت کنیم هیچ‌گاه انسانیت شکل نمی‌گرفت. اگر تابوها شکسته نمی‌شدند انسان همچنان در تنگناهای خویش در جا می‌زد، عده‌ای تضاد میان جنگ و تابوها را نادیده می‌گیرند درحالی‌که جنگ مانند تابوست، کشتار همیشه توأم با وحشت‌آفرینی‌ست درحالی‌که جنگ سعی می‌کند حس شجاعت و دلاوری را تزریق کند دقیقاً این امر درمورد دروغ‌گویی و بی‌عدالتی هم صدق می‌کند.

تابوها در بسیاری از جاها دیده می‌شوند و همیشه با مردمی بزدل روبه‌رو هستیم که جرئت شکستن قوانین را ندارند، این ایده که خوار شمرده شدن این مرد سبب می‌شود تا او بتواند روزی خود را در جایگاهی بالاتر از قانون به‌حساب بیاورد جسورانه و بی‌تفکر است، ژورس در مقابل قانون تسلیم شد تا صدمه‌ای به حامیان خود وارد نکند درحالی‌که حامیانش او را آدمی ناتوان با قوهٔ شنیداری عقیم می‌دانستند که تنها به وفاداری حامیانش می‌اندیشد و اینکه آن‌ها هم بسان وی همواره لال باشند! او دوست داشت که همواره این نگاه حاکم باشد، تابوها حتی اگر مقدس باشند هم قابل نقض‌شدن هستند. امانوئل برل (ژورنالیست و تاریخ‌دان فرانسوی) در باب انسانیت مارسل پروست می‌نویسد:

شبی بعد از آن که حدود ساعت سه صبح از خانه پروست خارج شدم (زمان جنگ جهانی اول بود) در بلوار هوسمان مورد آزار و شکنجه روحی و جسمی قرار گرفتم، دیگر به ستوه آمده بودم تا اینکه در طی نبرد میان پیاده‌نظام ۷۳ و ۱۲۸ فرانسه و لشکر پیاده‌نظام ۱۲۱ آلمان که به بویز لو پرترا شهرت دارد آزاد شدم و زمان درازی پروست از من مراقبت کرد، من که در آن روزها سخت غذا می‌خوردم و حملات تنفسی به من دست می‌داد، قادر به خوابیدن نبودم، او در دو جبهه علیه دروغ و مرگ می‌جنگید، من از سردرگمی خودم در آن روزها نفرت کمتری داشتم تا اینکه کسی بخواهد با بی‌پروایی‌هایم کنار بیاید.

بخشی از این ایده که داشتن تقوا سبب ایجاد قدرت می‌شود توسط سیستم‌های سنتی آموزش‌وپرورش به اذهان تزریق می‌شود که می‌توانند نقش تقویت‌کننده و درعین‌حال ضعیف‌کننده را داشته باشد، از سویی می‌توانیم خودمان را در سمت‌وسویی قرار دهیم که داشتن تقوا را به‌مثابه پذیرش ترس برشماریم و از سویی می‌توانیم در دیگر سوی قضیه آن را نشانی بر داشتن اخلاقی فاسد و تهوع‌آور بدانیم، در این میان آموزش‌وپرورش سنتی به دنبال پیداکردن رابطه‌ای منطقی است و تنها منطق را در داشتن روح سرشار از نظم و انضباط می‌بیند.

هنگامی که نیچه اخلاق سنتی را محکوم کرد تصور نمی‌کرد که بتواند از جنایتی که امکان دارد مرتکب شود جان سالم به در برد، اگر اخلاق درستی وجود داشته باشد بی‌شک حکم گروگانی را دارد که همیشه اسیر است، نفرت واقعی از دروغ‌گویی حاصل می‌شود و همواره پس از غلبه بر نفرت، انسان در معرض خطر دروغ گفتن قرار دارد و دروغ در تضاد با اروتیسیسم است، دروغ زشت و ممکن‌الوقوع است؛ اما اروتیسم بدون آن که زشت و ناپسند باشد مجبور به پذیرفتن و تحمل سرزنش است، قوانین ناملموس بخشی از حقایق اخلاقی را که می‌بایست به آن پایبند باشیم را از پیش رویمان برمی‌دارد بدون آن که ما بخواهیم خود را به آن قوانین نزدیک کنیم.

در عشق‌های سانتی‌مانتال ما به قانون‌شکنی‌هایمان احترام می‌گذاریم، مخالفت‌هایی که صورت می‌گیرد بر پایه دروغ‌هایی‌ست که در ارتباط با غریزه‌مان به ما گفته شده است، در مجموع غریزه از حس وفاداری و طغیان تشکیل شده است و این همان ذات انسانی‌ست، خارج از غریزه، همه چیز را با کمک منطق درونمان خاموش کرده‌اند.

لذت بر پایه احساس گناه شهوانی

تجربه زندگی اروتیک پروست شواهد خوبی را در جهت فهم هر چه بیشتر موضوع در اختیارمان قرار می‌دهد، محققان توانسته‌اند به کشف رابطه‌ای میان قتل و قربانی و ساخت چهره مقدسی از مادر دست بیابند، راوی کتاب در جستجوی زمان ازدست‌رفته می‌نویسد:

احساس غم و اندوه و پریشانی در اعماق قلبم برانگیخته شده است به‌گونه‌ای که روح مادرم را در حال گریستن دیدم، ارتباطی میان این احساس با ترس وجود دارد، در قسمتی از جستجوی زمان ازدست‌رفته دیگر نقشی از مادر پروست دیده نمی‌شود و هیچ اشاره‌ای هم به مرگ مادر پروست نمی‌شود درحالی‌که مرگ مادربزرگ او شرح داده شده است، این دو مرگ به من اثبات کرد که گویی زندگی من به شکل عجیبی با قتل و کشتار درهم‌آمیخته شده است، به تمام این‌ها رسوایی سدوم و عموره را نیز بیفزایید. این نشان می‌دهد که هیچ‌گاه قرار نیست فرزندان شباهتی به پدرشان داشته باشند و شاید بی‌حرمتی‌های مادر همان چیزی‌ست که در چهرهٔ آن‌ها هویداست، مؤلف تصمیم می‌گیرد این مرحله را نیمه‌کاره رها کند، کلید این تراژدی همان دختر وینتوییل است، جایی که چند روز بعد از مراسم تشییع‌جنازه و سوگواری، دختری همجنس‌گرا رابطه‌ای عاشقانه را با او برقرار می‌کند و به همراه همان دختر همجنس‌گرا بر جنازهٔ مرد عکاس تف می‌اندازند، در اینجا دختر وینتوییل یادآور شخصیت مارسل است و خود وینتوییل یادآور شخصیت مادر پروست است، دعوت دختر وینتوییل از معشوقه‌اش برای ماندن در خانه یادآور دعوت پروست از آلبرتین برای ماندن در خانه‌اش بود، هیچ‌چیزی درمورد واکنش و عکس‌العمل مادر (همسر وینتوییل) نسبت به دعوت مهمان گفته نشده است، تصور می‌کنم مخاطب در فهم داستان ناکام نمانده؛ بلکه خود داستان ناقص مانده است، از سویی دیگر مرگ وینتوییل با کلیه جزئیات بیان می‌شود و فضاهای خالی موجود در داستان توسط پروست به‌خوبی پوشش داده می‌شود.

کسانی بسان ما که مادر مارسل را دیده‌اند آگاه‌اند که مارسل از آشنایان دوری می‌کرد و هنگامی که مادرش متوجه این وضعیت شد از هیچ تلاشی در جهت خوشبختی پسرش دست نکشید، پروست بعدها در مصاحبه‌ای عنوان کرده بود: در نشان‌دادن امر سادیستی هر چه‌قدر هم که حرفه‌ای باشید؛ اما باز هم بهتر از شما وجود دارد، همیشه عطش شر وجود دارد و هیچ‌گاه نمی‌توان برای آن مرز و محدوده‌ای تعیین کرد همان‌گونه که حس انزجار به‌اندازه عشق است، عطش شر به‌اندازه خوبی است.

در عین واضح بودن می‌توان این موضوع را فریبنده دانست؛ چراکه فهم هر جنبه‌ای نیاز به درک جوانب آن هم دارد، مفهوم شر قابل‌فهم است و کلید درک آن فهم خوبی‌هاست اگر روشنایی و درخشندگی خوبی‌ها سایه سپید خود را بر تاریکی‌های شب گون شر نمی‌گستراند دیگر شر آن معنا و مفهوم و جذابیت خود را از دست می‌داد، درک این امر دشوار به نظر می‌رسد از همین روست که در مواجهه با آن شانه خالی می‌کنیم، بااین‌حال می‌دانیم که بیش‌ترین تأثیرات بر روی احساسات انسانی ناشی از تضادهاست، نبض حرکت در زندگی انسانی ناشی از ترسی است که از سوی مردان به زنان تحمیل می‌شود و عذاب وحشیانه آن کم‌تر از توازنی خشونت‌بار نیست. برای ازبین‌رفتن آن در وهله اول لازم است تا این بازی بیهوده (شرایط فعلی) منجر به مرگ به پایان برسد، جنبه دردناک عشق از تجربیات متعدد عشقی حاصل می‌شود اگر گاه عشق‌های سانتی‌مانتال (صورتی) شکل بگیرد به‌مانند عشق‌های نافرجام پیش خواهد رفت، این

دو نوع عشق در نبود یکدیگر هر یک دارای عیوبی خواهند بود، بدون عشق‌های سانتی‌مانتال عشق‌های نافرجام هم معانی خود را از دست می‌دهد، بدون بدبختی، امید و روشنایی معنا ندارد، بی‌تفاوتی و خوشبختی متصل به یکدیگرند، رمان‌ها راوی رنج و درد هستند هیچ‌گاه در آن رضایت از یک وضعیت را مشاهده نخواهید کرد، حس خوشبختی حسی نادر است؛ چراکه اگر در دسترس همگان قرار می‌گرفت تبدیل به امری کسالت‌بار می‌شد، قاعده عصیان علی‌رغم جذابیت‌های فراوان به‌هیچ‌وجه شادی را به آدمی تزریق نمی‌کند. قدرتمندترین صحنه در جستجوی زمان ازدست‌رفته از آن‌چنان اهمیتی برخوردار نخواهد بود اگر تضاد میان عشق‌های سانتی‌مانتال و عشق‌های نافرجام وجود نداشت، آیا سیاهی آن‌قدرها از تاریکی و تیرگی برخوردار نیست که همیشه ما را در عطش روشنایی و صداقت نگه دارد؟

ناپاکی‌ها و عدم صداقت در تضادها یعنی پاکی و صداقت شناخته می‌شود، میل به عدم صداقت و ناپاک بودن در آثار مارکی دوساد نیز نمایان می‌شود که در هر حسی امکان لذتی نامحدود وجود دارد حتی اقیانوس نامحدود ادبیات نیز می‌تواند او را راضی نگاه دارد، او هرگز نمی‌دانست که گناهان ما می‌توانند احساسات اخلاق‌گرایانه را که به‌نوعی مرتبط با حس جنایت است برانگیزاند و این امر میسر نخواهد بود مگر آن که اخلاق طبیعی نیز وجود داشته باشد.

اما پروست توانایی‌های بیشتری نسبت به مارکی دوساد داشت، او تیرگی‌ها و سیاهی‌ها را رها می‌کند و به سمت‌وسوی تقوا حرکت می‌کند؛ اما تقوا لذت را از بین می‌برد. اگر لذتی در این میان وجود داشت صرفاً به علت به‌دست‌آوردن تقوا بوده است، شریر (کسی که به شر ارادت دارد) صرفاً جنبه‌های مادی شر را می‌نگرد، ما تنها برای گریز از سوءتفاهم‌ها خود را در پشت شیطان پنهان می‌کنیم، در اینجا تمام تلاش خود را به کار بسته‌ام تا نشان دهم هیچ خوشبختی میسر نخواهد شد اگر توأم باتجربه بدبختی نباشد و بالعکس، اگر ما به‌مانند پروست (یا حتی ساد) نیکی‌ها را تجربه نمی‌کردیم شیطان جانشین بی‌تفاوتی‌های درونمان که در ارتباط مستقیمی با خوشبختی است می‌شد.

عدالت، حقیقت و لذت

آن چیزی که از مطرح‌کردن این بحث به دستمان می‌آید توجه به بی‌تفاوتی به‌عنوان عاملی در جهت رسیدن به خوشبختی و خیر و نقطهٔ مقابل آن یعنی شر است اگرچه خیر و شر مکمل یکدیگرند اما هیچ تعادلی میان آن‌ها وجود ندارد، ما می‌توانیم بین رفتاری انسانی و رفتاری نفرت‌آور تمایز قائل شویم؛ اما تقابل این رفتارها با یکدیگر به معنای تقابل نظری آن‌ها نیست، فقر و کمبودهای سنت مشخصاً به دلیل ضعف‌ها و ناتوانی‌اش به پاسخگویی در باب آینده است، شاید عده‌ای نگاه به آینده را نوعی زیاده‌خواهی تلقی کنند؛ اما بی‌توجهی به آن به معنای عدم توجه به عاقبت خویش و بربادادن آن است، ضعف در قبال آینده‌اندیشی در مقابل در لحظه زیستن قرار می‌گیرد، اخلاق سنتی با زیاده‌خواهی ارتباط متقابل دارد از قضا اولویت شر هم بر مبنای در لحظه زیستن است.

زیاده‌خواهی اخلاقی مبنای عدالت و امنیت به شمار می‌رود، من اگر لذت‌بردن را دوست دارم طبیعتاً از سرکوب‌کردن ناراحت می‌شوم، پارادوکس عدالت در زیاده‌خواهی اخلاقی و گره زیاده‌خواهی اخلاقی در بند سرکوب نهفته شده است، به‌نوعی اخلاق سخاوتمندانه را باعث‌وبانی بی‌عدالتی می‌دانند؛ اما سؤال این است که آیا عدالت بدون سخاوت می‌تواند زنده بماند؟ میل به حقیقت و عدالت در میان توده‌های سیاسی دیده نمی‌شود سخاوت در تضاد با زیاده‌خواهی قرار می‌گیرد، ما نمی‌توانیم کورکورانه و با شوروشوق به سمت زیاده‌خواهی حرکت کنیم؛ اما سخاوت از محدوده عقل فراتر می‌رود و تابع احساسات است. عاملی وابسته به احساس سخاوتمندانه و مقدس در همه ما وجود دارد که ذهنیت آدمی را می‌سازد و به‌نوعی انسان‌ساز است؛ اما در دنیای بی‌ارادگان سخن‌گفتن از عدالت و حقیقت بی‌ثمر است شاید تنها بدین دلیل که انتظار می‌رفت در هنگام به‌خطرافتادن امانوئل برل خشم پروست برانگیخته شود، برل صحنه‌ای که پروست او را با فریادهای خشمگین از خانه بیرون انداخت را برایمان به تصویر کشید برل قصد ازدواج با پروست را داشت! و پروست با این تصمیم خود صداقتش را زیر سؤال برد آیا این حماقت بود؟ شاید؛ اما او تصمیم گرفته بود تا صداقت را به تلنبار فراموشی ذهنش بسپارد؛ اما اگر شما تمایل نداشته باشید تا هم سقف کسی که دوستش ندارید شوید این حماقت است؟

من واژگان برل را تکرار می‌کنم:

چهره رنگ‌پریده‌اش کدرتر از همیشه به نظر می‌رسید، او مجبور شد برای لحظاتی بیرون برود، توجهم برای لحظاتی به او جلب شده بود، موهایش تیره‌تر و پرپشت‌تر از من بود، دندان‌هایش سالم و فکش مدام می‌جنبید، قفسه سینه او متورم از حملات آسم بود، پهنای شانه‌هایش به‌گونه‌ای بود که اگر می‌خواستیم به یکدیگر ضربه‌ای بزنیم بعید می‌دانستم که می‌توانستم در مقابل او، خود را سرپا نگاه دارم.

رعایت حقیقت و عدالت نیازمند آرامش است؛ اما بااین‌وجود تاکنون جز خشم چیزی ندیده‌ایم اگرچه لحظه‌های زندگی ما توأم با میل جدا شدنمان از خشم‌ها و جنگ‌های سیاسی است؛ اما توده‌ها همواره در تلاش هستند تا همیشه ذهنمان را به سمت خشم سوق دهند، نکته‌ای قابل‌تأمل و تعجب‌برانگیز وجود دارد که پروست همواره به آن اشاره می‌کرد آن هم وجود عناصر غیرقابل‌توصیف و ناسازگاری است که در میان امنیت و سخاوت توده‌ها قرار گرفته است، پروست پرستشگر حقیقت و مشتاق عدالت بود، او تصور می‌کرد زیر ضربات سهمگین خشم تبدیل به مردی ضعیف‌تر می‌شود

به همین دلیل بود روزی که فهمید سارقی به علت سرقت توسط پلیس دستگیر شده است در نزد خویش فکر می‌کرد که کاش می‌توانست آن‌قدر قوی باشد تا بتواند آن سارق را از نزد پلیس رها کند ولو به قیمت قتل آن پلیس! غریزه‌ای سرکش و عاصی در پروست وجود داشت، من این عکس‌العمل را پاسخی عصبی در قبال خفقان طولانی‌مدتش می‌بینم اگر ابهام خشم و وضوح خرد به‌صورت هم‌زمان رخ دهد پس ما چگونه می‌توانیم خود را در جهانمان بشناسیم؟

روزی خرده‌های به‌جامانده از روح و ذهنمان در نوک قله‌ها و بر بلنداها یافت خواهند شد، آنجاست که حقیقت را که متشکل از تضادها، خوبی‌ها و بدی‌هاست، درک خواهیم کرد.

فصل سوم:

مارکی دوساد / شوریدگی، رهایی و شاعرانگی

مارکی دوساد و روان‌پریشی‌های باسیلی

اراده معطوف به خودتخریبی

افکار ساد

شوریدگی صادقانه ساد

از عصیان تا گشایش آگاهی

شاعرانگی تقدیر ساد

ساد

چرا انقلاب‌های مقطعی می‌تواند سبب نبوغ و درخشش بیش‌تر هنرها در سرتاسر جهان شود؟ خشونت‌های مسلحانه با این میزان از نبوغ همخوانی ندارد؛ اما منجر به فوران هنری خواهد شد به نحوی که می‌توان در روزگار صلح از آن لذت برد، روزنامه‌ها نشان‌دهندهٔ سرنوشت دهشتناک انسانی هستند، حقیقت، قهرمانان تراژدی و رمان‌ها نیستند، حقیقت شور و هیجانات ذهنی است که تخیلات ما را شکل می‌دهند؛ اما باید دقت کنیم که بینش‌های هیجانی از شعور و تأمل تاریخی و هنری برخوردار نیستند و همین امر در باره ی عشق هم صادق است.

انقلاب‌ها نمی‌توانند تأثیر منفی بر روی هنر و خلاقیت هنری بگذارند، انقلاب فرانسه در گام نخست دوران عقیم‌ها در ادبیات فرانسه را رقم زد؛ اما استثنایی هم در این میان وجود داشت و آن هم مردی یگانه و شهره به بدنامی بود، مارکی دوساد با نگرش و کارهایش نشان داد که هر شکلی از عقیم بودن مردود است.

در آغاز باید گفت که اهمیت شناخت نبوغ و زیبایی ساد در کارهایش محسوس است. در نوشته‌های ژان پولان[1]، پیر کلوسوفسکی[2]، موریس بلانشو[3] هم می‌توان آرا و عقاید و نگاه دوساد را مجدداً تجزیه‌وتحلیل کرد، هیچ‌گاه ثروت انبوه خانوادهٔ دوساد تا پیش از شهرت وی به چشم نیامد؛ اما به‌آرامی نقش خویش را نمایان کرد.

زمانی که در فرانسه جشنی برگزار می‌شود مردم فرانسه آن را به‌عنوان نشانی از حاکمیت مردمی و اتحاد جمعی می دانند، آن‌ها آن را به‌مثابه نوری در تاریکی می‌پندارند؛ اما حاکمیت مردمی ترکیبی از سرکشی و عصیان و به‌مثابه فریادی است که پردهٔ گوش‌ها را می‌درد و هیچ‌چیزی نمی‌تواند یارای مقاومت در برابر آن را داشته باشد، برای تفهیم سخنانم در باره ی جشن‌ها می‌توانم به شورش زندانیان اشاره کنم، شورش برای زندانیان به‌مثابه آزادی تلقی می‌شود.

1 Jean Paulhan
2 Pierre Klossowski
3 Maurice Blanchot

مارکی دوساد و روان‌پریشی‌های بستی[۴]

زندگی و آثار ساد بی‌ارتباط با وقایع تاریخی نبوده است اما روند زندگی اش در مسیری پرفرازونشیب قرار گرفته بود، حس انقلاب در آثار و ایده‌های ساد دیده نمی‌شود؛ اما نوعی ارتباط میان اجزای نامتناسب و چهره‌های ناتمام در آثارش به چشم می‌خورد که آن را می‌توان بسان ویرانه و صخره و یا شب و سکوت تعبیر کرد اگرچه ویژگی این چهره‌ها مغشوش به نظر می‌رسد؛ اما زمان آن فرا رسیده تا آن‌ها را از یکدیگر متمایز کنیم. بسیاری از فرانسوی‌ها در حین برگزاری جشن و مراسم‌هایشان دچار نوعی حس سلطه‌طلبی می‌شوند، آن‌ها تصور می‌کنند چیزی به نام حاکمیت ملی سبب اتحاد میان آن‌ها می‌شود و آن را چون نوری در میان تاریکی می‌پندارند؛ اما این حاکمیت مردمی ترکیبی از سرکشی و عصیان است، شورش زندانیان برای آن‌ها به مثابه جشن محسوب می‌گردد، جشنی که ذات آن با آزادی عجین است اما باید دانست که حتی در ذات جشن‌ها هم نوعی از حاکمیت دیده می‌شود؛ ولی باید دانست که آزادی از حاکمیتی انعطاف‌پذیر ناشی می‌شود اما نبود اروتیسیسم سبب می‌گردد که نتوان آن را مثالی جامع و برخوردار از تمام مشخصه‌ها دانست و از این‌سو آن را مثالی نمادین می‌دانند.

در مورد دوران زندان بستی می‌گویند که آن‌چنان حائز اهمیت نیست حتی این‌گونه نقل شده که در چهاردهم جولای ۱۷۸۹ هیچ یادداشتی از هیچ زندانی از جمله ساد در زندان یافت نشده است و امکان دارد که این امر شائبه‌ای از جانب ساد بوده باشد و حتی امکان دارد که این ابهام بخشی از همان تاریکی باشد که با آن روبرو هستیم هرچند که کلیت و شاکله ی بحث ما نیست، میل یا شانس تمام آنچه را که منجر به برانگیخته‌شدنمان در قبال حقیقت چهاردهم جولای می‌شود را انکار می‌کند.

یکی از زندانیان خشمگین و عصیانگر بستی نویسنده‌ٔ کتاب ژوستین[۵] (مارکی دوساد) بود، ژان پولهان در وصف آنچه در ژوستین مطرح شده می‌گوید: ما می‌بایست آن را مشکلی جدی بدانیم که پاسخ به آن بیش از یک قرن طول کشید، ساد پس از نوشتن ژوستین به مدت ده سال (تاسال ۱۷۸۴) را در زندان بستی سپری کرد، او یکی از شورشی‌ترین و خشمگین‌ترین مردان زمانه‌اش بود که در باب خشم و عصیان سخن گفت، در یک‌کلام وی هیولای مغروق در ایده‌های آزاد و غیرممکن بود، طبق آنچه گفته شده نسخه خطی ژوستین در چهاردهم جولای در زندان بستی و نسخه خطی صد و بیست روز در سودوم[۶] در گوشه‌ٔ یک سلول خالی در همان زندان یافت شد، می‌دانیم که ساد یکی از علل انقلاب فرانسه[۷] بود، وی با کمک یک لوله‌ٔ آب خالی و کثیف و با فریادهایش از درون زندان سبب تحریک مردم و شورش آنها بر علیه حکومت وقت شد، تحریک‌کردن، ماهیت ساد خشمگین بود که پس از تحمل ده سال زندان درصدد رهایی از غل‌وزنجیر بود و حتی مدت‌ها پس از رهایی هم هنوز آن خشم درونی‌اش همراه وی بود، غالباً رؤیا سبب ایجاد نگرانی هیجانی در یک وضعیت ایدئال می‌گردد و پاسخی گنگ به این وضعیت نه‌تنها منجر به ارضای میل ما نمی‌شود؛ بلکه سبب تلخی میل ما خواهد شد.

---

[4] Bastille
[5] Justine ou les Malheurs de la vertu
[6] the 120 Days of Sodom
[7] French Revolution

این طبیعت مردی بود که تحریک‌آمیز بودن در جوهره و رفتارش هویدا بود، علت اصلی تمام آنچه که ساد در جایگاه خود به انجام رساند میل او نسبت به رهایی از محبسی بود که در آن گرفتار شده بود، زمانی که رئیس زندان خواستار آوردن ساد به نزد او شد بسیار دیر شده بود؛ چراکه او در نتیجه هجمه مردم به داخل زندان به آن‌ها ملحق شد و از این فرصت نهایت بهره را برد و از زندان گریخته بود و مأموران زندان با سلولی خالی مواجه شده بودند و همین امر یکی از علل پراکنده‌شدن دست‌نوشته‌های خطی‌اش به شمار می‌رفت، صد و بیست روز در سودوم نخستین کتاب ساد محسوب می‌گردد که می‌توانید طنین خشم درونی انسان را در آن بشنوید و بخوانید، به‌نوعی می‌توان این کتاب مارکی دوساد را در مقایسه با سایر کتب او ارجح دانست، وی با دیدن جمعیت انبوهی که وارد زندان شده بودند ترجیح داد تا دست‌نوشته‌های خود را رها کند و رهایی را بر هر چیزی ترجیح دهد، این امر به‌خودی‌خود نشان‌دهندهٔ وحشت کامل وی نسبت به مقولهٔ آزادی بود، چهاردهم جولای به‌واقع روز رهایی بود، رهایی رازآلودی که از نو باید تجزیه‌وتحلیل گردد، نسخه‌های خطی دوساد بعدها و در زمانهٔ ما به چاپ رسید؛ اما دوساد هرگز انتشار آن‌ها را به چشم ندید، شاید همه چیز در نزد او رنگ‌باخته بود و ناامیدی سرتاپای وجودش را فراگرفته بود، وی نوشته بود این بزرگ‌ترین بدبیاری است که بهشت برایش مهیا کرده بود، او با جهان بدرود گفت بی‌خبر از آن که روزی این قطعهٔ گمشده جای خویش را در میان آثار ماندگار گذشته خواهد یافت.

اراده معطوف به خودتخریبی

همیشه نویسنده و مؤلف محصول دوران آسودگی نیستند و در این شرایط خواسته یا ناخواسته همه چیز مرتبط با خشونتی انقلابی خواهد بود، چهرهٔ مارکی دوساد چهره‌ای منحصربه‌فرد و متمایز از جریان معمول تاریخ‌ادبیات فرانسه است، او اعتراف می‌کند به‌مانند هر کس دیگری که در ابتدا وارد ادبیات می‌شوند از دست‌نوشته‌هایش مأیوس و ناامید بود؛ اما هیچ‌کس حق ندارد ساد را به علت آنچه که مطلوب می‌نگریسته تحقیر کند (حتی اگر او خشنود از این دیوانگی و انکار آن باشد) تمام آنچه در اثر رخ می‌دهد به خود نویسنده و مؤلف مربوط است، قطعاً سرنوشتی که برای ساد رقم خورد بی‌ارتباط با آنچه که می‌نوشت نبود و همین امر زمینه‌ساز بیزاری او از کارش شد، این همان عنصر حقیقت است که سبب شباهت زندگی مؤلف و نویسنده به خلقش می‌شود، این امر به‌مثابه نوعی توافق میان زندگی و مردن یا خیر و شر و یا سکوت و فریاد است، ما نمی‌دانیم که چگونه می‌توان به مردی دمدمی‌مزاج و بی انگیزه که دم‌به‌دم در حال مرگیدن است امید دوباره داد؟ او که قصد داشت در گوشه‌ای از سرزمینش به زندگی خود بپردازد؛ اما با نوشتن این جملات بی‌رحمانه ولو به هر دلیلی به همه چیز خاتمه داد:

گودال که پوشانده شد، روی آن باید بذر بلوط پاشیده شود تا این تکه از زمین دوباره سبز شود و وقتی بار دیگر بیشه‌ای انبوه بر آن رشد کرد، نشانه‌های قبر من از روی زمین محو خواهد شد، همچنان که سخت امیدوارم یاد من از اذهان تمامی انسان‌ها پاک شود.

فاصلهٔ میان با اشک و خون گریستن برای صد و بیست روز در سودوم بزرگ‌تر از فاصلهٔ میان تیری است که از کمان رها می‌شود تا به هدف برخورد کند، بعدتر نشان خواهم داد که معنای واقعی خلق اثری ژرف در محوشدن نویسنده از اثر خلاصه می‌گردد؛ چراکه نویسنده به جایی می‌رسد که دیگر هیچ‌چیزی را لایق خویش نمی‌بیند؛ بنابراین با محوکردن خود سعی دارد تا به ژرفای اثرش بیفزاید.

هیچ امری بی‌ثمرتر از این نیست که بخواهیم ادبیات مارکی دوساد را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهیم، نه‌تنها هیچ فرشته‌ای شهامت نزدیکی به وی را ندارد؛ بلکه حتی خودش هم از ما دوری می‌جوید، اگر از زوایای مختلف فلسفی بنگریم نمی‌توان او را تنها در یک بعد خلاصه کرد، مطالعات کلوسوفسکی این را به‌خوبی اثبات می‌کند که شخصیت‌های رمان‌های ساد در مواقعی با کلامی ژرف و الهی در باب موجودات شرور سخن می‌گویند، در مواقعی شخصیت‌های آثارش ملحد هستند؛ اما از جنس ملحدانی خونسرد نیستند، او با توهین به مقدسات خدا را به مبارزه می‌طلبد، وی طبیعت را جایگزین حسی همیشگی به نام خدا می‌کند، در مواقعی پرهیزگار است و در مواقعی هم کفر می‌گوید.

رفتارشناس آلمانی در باب ساد می‌گوید: ذات عصیانگر او خالق شر است، شری که حتی منجر به آزار مادرزنش هم می‌شود و من چگونه می‌توانم این‌چنین مادری را دوست داشته باشم؟ از او تقلید می‌کنم؛ اما از او تنفر دارم، شبیه او می‌شوم، این همان چیزی است که او می‌خواهد؛ اما من از وی بیزارم، ریشهٔ این تناقضات در ماهیت تفکرات ساد نهفته شده است. در نامه‌ای که به تاریخ بیست و ششم ژانویه ۱۷۸۲ در زندان از او به‌جای‌مانده نوشته شده است: ای مرد، طبیعتی که خود را در پشت ارزش‌های اخلاقی پنهان می‌کند با ساد مشکل خواهد داشت، او به ناگاه فریاد می‌زند: چه کسی می‌تواند بگوید چه چیزی خوب و چه چیزی بد است؟

شما می‌خواهید قوانین طبیعت و آنچه در قلب شما می‌گذرد را تجزیه‌وتحلیل کنید، اینکه آن‌ها در قلب شما چه چیزی را از پیش حک کرده‌اند معمایی‌ست که برایتان غیرقابل‌حل است، ساد هرگز نتوانست به آرامش دست بیابد و بر روی اصول خود پایبند ماند، او ماتریالیستی بود که حتی همین امر هم نتوانست مشکلاتش را حل کند، شر را دوست داشت و از خیری که او را محکوم به این زندگی کرده بود بیزار بود، وی عاشقانه شر را دوست می‌داشت و تمایل داشت تا با اعمالش وجهه شر را پسندیده و مطلوب جلوه دهد، درعین‌حال هم قادر به محکوم‌کردن و توجیه شر نبود.

هرکدام از فیلسوفان هم‌عصر او هم به‌نوعی او را اغوا می‌کردند، افکار ساد را می‌توان به دو دورهٔ نامطمئن و دردسرساز تقسیم‌بندی کرد و نکته دیگری که در مورد او محرز است این است که او هیچ‌کس را مستحق مجازات نمی‌داند و یا حداقل مجازات در نزد او مجازات انسانی است، او بر این باور بود که این قانون به‌هیچ‌وجه قانون بی رحمانه‌ای نیست؛ بلکه این امر از درک کسانی که هر نوع قتلی را بی‌رحمانه توجیه می‌کنند خارج است، وی هرگز از این باور خویش پشیمان نشد و در نامه‌ای به تاریخ بیست و نهم ژانویه ۱۷۸۲ می‌نویسد: شما تنها می‌خواهید فضیلت‌هایتان بر روی زمین به‌جای ماند و تصور می‌کنید اگر چیزی به‌غیراز فضیلت بر روی زمین وجود داشته باشد به هلاکت خواهید رسید، شما نمی‌خواهید بفهمید که گناه باید وجود داشته باشد، مجازات شما ظالمانه است و به‌مانند این است که انگشتتان را به جهت سرگرمی در درون چشمان یک مرد نابینا فروکنید، وی در ادامه می‌نویسد: دوست من، از خودت لذت ببر و هیچ‌گاه کسی را قضاوت نکن، از خودت مراقبت کن تا به سمت شادی و ابدیت گام‌برداری، اگر بروز میل آدمی نفرین‌شده محسوب می‌گردد و لایق مجازات است، پس چگونه باید به رفع آن پرداخت؟ کدام حس می‌تواند جرمی محسوب نگردد؟ (مدرن‌ها می‌گویند حسی درون آدمی وجود دارد که مستقیماً توسط میل انسانی تنظیم و کنترل می‌شود و حتی می‌تواند منجر به جنایت شود، ازاین‌رو هم خطرناک است و هم بی‌اهمیت

محسوب نمی‌گردد؛ اما اگر بتوان آن را کنترل کرد بی‌شک می‌توان در جهت درستی از آن بهره گرفت تا اینکه عاملی خطرناک محسوب گردد)

بسیاری از مردم بر این باورند که قضاوت‌کردن فاقد میل و ریسک است چرا که در ارتباط مستقیم با قلب آدمی است؛ اما در بسیاری از موارد ما مارکی دوساد را قاطعانه قضاوت کردیم و او را در مقابل قاضی قرار دادیم، ما باید اعتراف کنیم که او علی‌رغم ثباتش حاضر بود تا زندگی‌اش را به نحوی تغییر دهد، وی بسیار سخاوتمند بود و حتی این امر را می‌توان در برخورد او با مادرزنش که خواستار نابودی و از بین رفتنش بود رویت نمود، او در فاصله مهروموم‌های سال‌های ۱۷۹۲ تا ۱۷۹۳ خدمتکاران زیادی داشت که برایش کار می‌کردند، در همان زمان منشی و دبیر حزب جمهوری‌خواه بود و بسیار هم رفتاری افراطی و سخت‌گیرانه داشت، او در نامه‌ای به سال ۱۷۹۱ نوشته بود:

شما از من در مورد احساسات حقیقی‌ام جویا می‌شوید تا پیروی همان احساسات باشید، هیچ پرسشی به این اندازه نمی‌تواند زیرکانه باشد؛ اما من به شما پاسخ خواهم گفت، نخست به‌عنوان نویسندهٔ این نامه باید بگویم تعهدی که خواه یک حزب یا احزاب در من ایجاد می‌کنند سبب پویایی و تحریک افکار درونی‌ام می‌شود، آیا با این جملات قصد رسیدن به مفاهیمی ژرف را دارم؟ آن‌ها هیچ فهمی نسبت به حزب ندارند درحالی‌که ترکیبی از تمام احزاب هستند، من ضد ژاکوبن[8] هستم درعین‌حال از آن‌ها متنفرم، پادشاه را می‌ستایم و درعین‌حال از بددهانی‌های او منزجرم، من بخشی از قانون اساسی را قبول دارم؛ اما دیگران مرا وادار به عقب‌نشینی از مواضعم می‌کنند، من می‌خواهیم به اصالت خانوادگی و اشرافیتم بازگردم؛ چراکه هیچ دلیلی به ازبین‌بردن آن نمی‌بینم، می‌خواهم پادشاه در رأس امور قرار گیرد، من مجلس ملی مانند مجلس انگلستان نمی‌خواهم که در آن یک مجلس متحد متشکل از دو مجلس عوام و عیان وجود دارد و در آن پادشاهی حالتی تشریفاتی دارد و به آن اختیار کم‌تری می‌دهند و تقریباً اختیار پادشاه با نیمی از ملت برابر است، لزوماً همه چیز توسط مجلس عوام و عیان اداره می‌شود و پادشاه هیچ‌کاره است، پس من چه نقشی دارم؟ آریستوکرات[9] یا دموکرات[10]؟ به من پاسخی بدهید، این همان چیزی است که به آن می‌اندیشم، اهل قضاوت نیستم.

بدیهی است که ما در مورد این نامه نمی‌توانیم قضاوتی را انجام دهیم، از نظر عده‌ای بورژوازی‌ها در این نامه دست برده‌اند و قسمت‌هایی از نامه دستخوش تغییر شده است به‌جز قسمت‌هایی که به تحریک عقاید و پرسش‌هایی ازاین‌قبیل اشاره دارد، به نظرم پیرکلوسوفسکی در مطالعاتی که در باب ساد انجام داده است توانسته چهره متفاوتی از نویسنده ژوستین را به تصویر بکشد، او با استفاده هوشمندانه از دیالکتیک[11]سعی در به دام انداختن خدا آن هم در جامعه‌ای تئوکراتیک[12] دارد و به دنبال قیام شاهزادگانی است که می‌خواهند جایگاه خویش را حفظ کنند و منکر تعهدات خود شوند.

از سویی دیگر مطالعات کلوسوفسکی هگلی به نظر می‌رسد؛ اما از سختی‌های هگلی برخوردار نیست، به لحاظ دیالکتیکی شباهت بسیاری به پدیدارشناسی ذهن دارد که در آن رشد ذهنی بشر در طول تاریخ از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ اما کلوسوفسکی نتیجه‌ای عجیب و درخشانی از حرف‌های ساد می‌گیرد، جایی که ساد عنوان

---

8 Club des Jacobins
9 Aristocratie
10 Démocratie
11 Dialectic
12 Theocracy

کرد جمهوری بر مبنای جنایت بنا شده است و اقدام به جایگزینی اعدام پادشاه به‌جای اعدام خدا می‌کند، یک تصمیم وسوسه‌برانگیز با یک مفهوم جامعه‌شناختی مبتنی بر تئولوژی[13] و دارای جنبه‌های روانکاوانه و تا حدودی نزدیک به عقاید ژوزف دو مستر [14]است.

بااین‌وجود این عقاید کمی شکننده است و جملاتی که به ساد منتسب می‌کنند شباهت زیادی به جملات شخصیت دلمنس در اثر فلسفه در اتاق‌خواب خودش دارد و به هزاران دلیل خود گواه خطاهای بشری است که خود را متعهد به ویرانی و شر نکرده است، در پایان کلوسوفسکی این‌گونه بیان می‌دارد که عقاید دلمنس مابانه، خود می‌تواند نشانی بر نادرست بودن نظریات ساد در باب مقوله جمهوری باشد، بااین‌وجود مارکی درگذشته حدس‌های ارزشمند و پیشگویی های درستی را انجام داده است، تنها مشکلات واقعی می‌تواند کمی متفاوت باشد.

ژان پولان می‌نویسد: وقتی به خود می‌نگرم، تنها چندین نویسنده را بسان خویش می‌بینم که سعی می‌کنند تا به بازگویی ریاکاری ادبی که بیانش هم دشوار است بپردازند، همین امر به ما نشان می‌دهد که تا چه اندازه یک مقوله می‌تواند اروتیک و وحشتناک به نظر برسد، نویسندگانی مایل هستند که با کمک خلاقیت، خلاف این موج‌ها پارو بزنند و رسیدن به مقامی متعالی را در رسوایی و بدنامی می‌بینند؛ چراکه عظمت و شکوه در براندازی است، وقتی‌که هر نویسنده‌ای به علت نوع نگاهش متهم به مصالحه و سازش است، اینکه ما نباید دارای حافظه باشیم یا یک ایدئال را نبینیم هم در نوع خود یک فاجعه بزرگ است، خواه آن که آن ایدئال ادبیات مدرن و معاصر باشد یا اتفاقاتی که باری از خشونت را با خود به همراه دارند، پولان ساد را ستایش می‌کند؛ چراکه به‌زعم او کسی نمی‌تواند به‌مثابه ساد باشد و از موقعیت او به‌عنوان موقعیتی تحسین‌برانگیز یاد می‌کند که اکثریت نمی‌خواهند از ترس ترورشدن در جایگاه وی شبیه و مقلدش باشند، ساد نگران خطرات و مشکلات زبان نبود و نمی‌توانست خود را جدای از کاری که انجام می‌داد تصور کند، آن چیزی که او را مجذوب خودکرده بود همان حس شیطانی واژه بود، او نوشته بود که مانند آدمی تارک‌دنیا در میل خود و میل به هدف خویش گم شده است، کلوسوفسکی به‌درستی می‌گوید:

ساد در خواب به سر می‌برد، خوابی که روحش را به سمت‌وسوی اندیشیدن سوق می‌داد، به‌نحوی‌که او تارک‌دنیایی است که روح خود را در نیایش می‌بیند، پیش از آنکه دینی الهی را متصور شود، روح خودآگاهش را مدیون خدا نمی بیند، روحی رمانتیک که چیزی بیشتر از باور به ارزش‌های نوستالژیک نیست، روح او در هر وضعیتی حتی به هنگام خشم در خودآگاهی به سر می‌برد، این روح اوست که در آن فضا زیست می‌کند و پارادوکسی که ایجاد می‌شود ناشی از زمانه‌ای‌ست که او در آن زیست، روح او بی‌ارتباط با زمانه‌اش نیست، اگر از خشم روح سخن می‌گوییم این خشم برآمده از جامعه‌ای‌ست که در آن زیست می‌کنیم.

هدف ما قیاس در بارهٔ موضوعی مانند خدا نمی‌باشد همان‌گونه که نمی‌توانیم مدعی شویم هر آن کسی که مدام دعاگوست پس خدا همیشه همراه اوست، همین قیاس را در باب انسانیت هم می‌توان به انجام رساند پس در این شکل از تفکر باید تغییراتی صورت گیرد و این تغییرات میسر نمی‌شود مگر آن که در پس آن رنجی نهفته شده باشد، آنچه که دوساد به آن معتقد بود زدودن آگاهی از ذهن بود؛ چراکه به‌زعم او آگاهی سبب ازبین‌رفتن آزادی و آزادی سبب ازبین‌رفتن آگاهی می‌شد، بنابراین هدف از طرح این مسئله یعنی پاک‌کردن آگاهی از ذهن، توجه به تفاوت‌های میان ابژه و موضوع است پس هدفی که ساد برگزیده بود نه صرفاً اتکا به فلسفه، بلکه انتخاب راهی برای رسیدن به

[13] Théologie
[14] Joseph de Maistre

فلسفه بود، ساد به همه‌فهم سازی مقوله آزادی در خشونت پرداخته بود درحالی‌که فلسفه به بررسی آرامش حاصل از آگاهی و تمایز غرایز به‌عنوان دو موضوع ادغام‌شده در یکدیگر می‌پردازد.

توضیح در باب یکنواختی اکثر آثار ساد باتوجه‌به غیرقابل‌توصیف بودن این نوع از ادبیات کمی دشوار به نظر می‌رسد، درست است که این کتب با آنچه که از ادبیات در ذهن داریم تفاوتی ندارد؛ اما بی‌رنگی غالب در اکثر آثار ساد می تواند او را نسبت به سایر هم‌نسلانش متمایز کند؛ اما چه میزان زمان خواهد برد تا پی به عظمت این نوع از ادبیات ببریم؟

شوریدگی صادقانه ساد

ساد خود را از تمام بشریت جدا می‌دانست و از سویی علاقهٔ وافری به زنده‌ماندن و عمری طولانی داشت، وی در اندیشهٔ ازبین‌بردن و فرسوده‌ساختن اختیارات انسان بود؛ چراکه با ازبین‌بردن آن‌ها از فکر مرگ و رنج انسان لذت می‌برد، زیباترین توصیفات برای او معنای ناچیزی داشت، آن یاس همیشگی در آثار ساد زبانزد عام و خاص بود و بر اهمیت آثار او می‌افزود، همان‌طور که کلوسوفسکی می‌گوید کتب ساد بیش‌تر به نیایش نامه می‌ماند تا هر نوعی از کتب سرگرم‌کننده، او خود را بسان راهبی در نظر می‌گیرد که همواره در حال نیایش است؛ اما هنوز به آنچه که منجر به قرب الهی می‌شود دست نیافته است، وقتی مخاطب با آثار او مواجه می‌شود باید پی به رمز و رموز موجود در آثارش ببرد، رمز و رموزی که آن‌چنان هم مذهبی نبوده و نیست، آن چهره‌ای که از او در نامه‌هایش هویداست چهره‌ای بی‌ثبات، هیجان‌زده، اغفالگر، خودشیفته و خوشحال است؛ اما درعین‌حال در جاهایی مهربان و گاهی نادم است، در روند آثارش با شدت و ضعف‌هایی روبرو هستیم، شیب‌هایی ثابت و گاه تند را در آثارش می‌بینیم، گاه در آثارش گم و گاه دچار تردید می‌شویم، در گردباد پرحادثه آثارش میل به شکنجه و مرگ دیده می‌شود، تنها پایان قابل‌تصور در آثار او میل سلاخ به قربانی شکنجه بودن است، همان‌طور که پیش‌ازاین اشاره کردیم میل به ازبین‌رفتن مرازش و پاک‌شدن نامش از حافظه مردان به‌مانند غریزه در او به اوج خود رسیده بود.

خشونت به‌عنوان حقیقتی تلخ و گاه به شکل رموز در آثارش هویداست، او در ابتدای کتاب صد و بیست روز در سودوم نوشت:

اکنون خواننده عزیز این کتاب باید ذهن و قلب خود را آماده خواندن یکی از کثیف‌ترین داستان‌هایی کند که تاکنون شنیده است، کتابی مشابه با این کتاب از گذشته تاکنون وجود نداشته است، تصور کنید می‌توانید راجع به هر نوعی از لذت، صادقانه صحبت کنید ولو آنکه آن لذت را بخشی از طبیعت انسانی بدانید، آن‌ها ما را از لذت‌ها محروم می‌کنند و آن را جرم می‌نامند و به رنگ رسوایی و بدنامی آلوده‌اش می‌کنند.

کار ساد تا جایی پیش رفت که در تغییری ناگهانی، قهرمانان داستان‌هایش از افراد شرور تبدیل به افرادی ترسو شدند، در اینجا توضیحاتی دربارهٔ یکی از شخصیت‌های داستان‌هایش می‌دهد:

سرسخت، مغرور، وحشی، خودپرست، ولخرج برای لذت‌های خود و درعین‌حال هراس‌انگیز و حریص، زمانی که می خواهد برای خودش مفید باشد تبدیل به شخصیتی حریص، مست، بی‌اراده، زناکار، لواط گر، قاتل بالفطره و آتش به معرکه انداز می‌شود، این یکی از چهار شخصیت اعدامی صد و بیست روز در سودوم است، طبیعی است که یک کودک مصمم هم برای رهاشدن از چنگال این‌چنین غولی به خیانت و حیله متوسل شود تا از چنگال شر رهایی یابد البته این بدین معنا نیست که شخصیت‌هایی شرورتر از آن چهار اعدامی وجود دارد، شخصیت رئیس‌جمهور در صد و بیست روز در سودوم فردی شصت‌ساله و مجرد بود که خود را به‌واسطهٔ عیاشی و خوش‌گذرانی به مرز ویرانی کشانده بود، او قدی بلند و اندامی لاغر همراه با چشمانی یأس‌آلود و صورتی رنگ‌پریده و چانه‌ای دراز و بینی کشیده داشت، وی موهایی پرپشت و صاف به‌مثابه انسان‌های شهوانی داشت و با کمری صاف آن‌قدر غرق در عیش‌ونوش و خوش‌گذرانی خویش بود که صحبت از هر چیز دیگری به‌غیراز فسق و فجور برایش بی‌معنا می‌نمود، او همیشه به سخیف‌ترین و چرکین‌ترین حالات ممکن مسائل را بیان می‌کرد که این امر ناشی از قلب آلوده‌اش بود، وی تمام

همکاران و اطرافیانش را به علت کفرگویی و توهین به مقدسات ازدست‌داده بود، اختلالات ذهنی‌اش به‌واسطهٔ دائم‌الخمر بودن شدت بیش‌تری گرفته بود، او سال‌های طولانی را با بی‌اخلاقی و حقارت گذرانده بود و این حس را یکی از بزرگ‌ترین لذت‌های زندگی خود می‌خواند، وی با لبخندهای شیطانی‌اش موجودی شرور محسوب می‌شد درحالی‌که دوک در صد و بیست روز در سودوم نماد شکوه و خشونت به‌حساب می‌آمد، او شیفته خشونت بود، اما چه شد؟ اوه خدای بزرگ، چه اتفاقی برای او رخ می‌داد زمانی که واله شهوت خویش می‌شد؟ او مرد بودن خود را فراموش می‌کرد و در حکم ببری خشمگین می‌درید و تابع هوای نفس و احساسات خویش می‌شد، گویی که آتش از چشمانش می‌بارید.

ساد از هر آنچه و هرآن‌کس که پلیس نامیده می‌شد تنفر داشت، او از این خشونت در ضدیت با پلیس برخوردار بود و به آن‌ها از دریچه شک و تردید می‌نگریست، در سال ۱۷۶۸، صبح روز یکشنبهٔ عید پاک، «رز کلر» یک زن مهاجر آلمانی سی و چندساله، بیوه‌ای که پیشه‌اش نخریسی بود و مدتی بیکار شده بود، برای کار به نزد ساد آمد. ساد پیشنهاد کار نظافت خانه را به او داد. رُز قبول کرد. ساد به رُز گفت که غذایش به راه خواهد بود و رفتار مناسبی با او خواهد شد.

ساد، رُز را به خانهٔ شخصی‌اش برد. او را به اتاقی تاریک برد که پنجره‌هایش با تخته مسدود شده بودند. به وی گفت می‌رود تا برایش غذا بیاورد. در اتاق را به رویش قفل کرد. کلر حدود یک ساعت منتظر بود. ساد آمد و او را به اتاق دیگری برد، به او گفت که عریان شود؛ اما او قبول نکرد، ساد لباس‌هایش را به‌زور از تنش درآورد و دست‌وپایش را با طناب بست. ساد، وحشیانه کلر را آماج تازیانه‌های خویش قرارداد. بنا به گفتهٔ کلر، ساد مدام با چاقو تنش را می‌برید و روی زخم‌هایش موم می‌ریخت. کلر تصور می‌کرد قرار است که بمیرد، به ساد التماس کرد که او را نکشد تا بتواند اعترافات یکشنبهٔ عید پاکش را به‌جا بیاورد. زمانی که ساد کارش را با او به اتمام رساند وی را به اتاق اول برد و به او دستور داد تا خودش را پاک کند و براندی به زخم‌هایش بمالد، ساد از پماد دست‌ساز خویش هم به زخم‌هایش مالید. او از ساختهٔ خویش سخت خرسند بود و مدعی بود زخم‌ها را سریعاً التیام می‌بخشد. بعدها ساد مدعی شد که به کلر پول داده تا او را آماج تازیانه‌هایش قرار دهد و پس از آن بتواند پماد دست‌سازش را بر روی کلر امتحان کند. ساد برای کلر غذا آورد. او را به اتاقی که در آن کتکش زده بود برد و در را قفل کرد. کلر هم در را از داخل چفت کرد و موفق شد تا علی‌رغم تحمل جراحت‌ها بعضی از کرکره‌های بسته‌شده را با چاقو باز کند، از ملافه‌ها طناب ساخت و از پنجره فرار کرد.

قصد ما تحسین شرارت نیست؛ بلکه فراروی از خیالات ساد است، او به حدی از انزجار نسبت به زهد و تقوا رسیده بود که این راه و روش را برای خویش انتخاب کرد.

از رهایی تا گشایش آگاهی

ساد بسیار متفاوت‌تر از قهرمانان آثارش بود و سعی در نشان‌دادن احساسات انسانی و القای حس رهایی به مخاطبانش را داشت، وی هیچ‌گاه در نزد خود این‌گونه نیندیشید که می‌بایست از زندگی پرخطر و آرزوهای غیرممکن در این مسیر صعب دست بکشد، او به‌جای فراموشی این آرزوها سعی کرد تا به‌صورت مستقیم با آن‌ها روبرو شود و پرسش‌هایی را مطرح سازد که برای همگان مطرح است، پیشینیان او هم دچار این لغزش شده بودند آن‌ها تمایزی میان رهایی از تمایلاتشان و پاک‌سازی آگاهی قائل نبودند، قطعاً به لحاظ ذهنی عوامل و نیازهایی منجر به دگرآزاری می‌شود، بی‌شک این رخداد ماحصل ناسازگاری میان خشونت متعصبانه و آگاهی است، شوریدگی، سبب ازبین‌رفتن آگاهی و هشیاری می‌گردد, آن‌کس که به دنبال آگاهی است، اهمیت شوریدگی را نفی می‌کند، در دوران انفرادی زندان، ساد از نخستین مردانی بود که خواسته‌های منطقی و میل غیرقابل‌کنترل خود را که آگاهی مبتنی بر ساختارهای اجتماعی را نفی می‌کرد از خویش بروز داد، به همین علت وی مجبور شد تمام ارزش‌ها را به زیر سؤال ببرد، ازاین‌رو هیچ‌چیز که تاکنون مطرح شده معنای کامل و مطلقی ندارد.

کتاب‌های او احساس معکوس بودن را به آدمی القا می‌کند، وی بعد غیرممکن و دگرگونه زندگی را می‌خواست، ساد یک تجربهً مشترک تحت‌تأثیر رهایی از هر قیدوبندی را به مخاطب تزریق می‌کرد، به‌عبارت‌دیگر انگیزهً اروتیک از این هدف ساد نیز امر رهایی بوده است. شاید آنچه که ساد قصد بیان آن را داشت این بود که هیچ‌گونه آزادی و ولنگاری در فسق و فجور وجود ندارد؛ بلکه تمامیتان در امر جنایت خلاصه می‌شود، روابط مشخصی بین آزادی و ویرانی وجود دارد همان‌گونه که هیچ آزادی بدون درک معنای ویرانی میسر نیست.

اختلالات جنسی منجر به پریشانی ما و دیگران می‌شود همچون پریشانی که در مرگ هم احساس می‌گردد و حسی شبیه به یک جسد متعفن را به ما یادآوری می‌کند، از سویی دیگر اضطراب ناشی از مرگ نوعی از سردرگمی و یاس را که برآمده از پوچی زندگی است به ما تلقین می‌کند و شروع به اختلالاتی در انسان می‌نماید؛ اما درمورد مردی که به دلیل هیجانات جسمی و روحی نمی‌تواند در مراسم تشییع‌جنازه پدرش شرکت کند و مراسم را ترک می‌کند قضیه کمی متفاوت و ناشی از رفتاری متفاوت است.

اما در مقابل ما نمی‌توانیم میل جنسی خود را که سودمند است کاهش دهیم، یک نوع از اختلال و حس مازاد بودن وجود دارد که زندگی را به مخاطره می‌اندازد، تصویری که ساد ارائه می‌دهد نمایانگر این نوع از اختلال افراطی است، هیچ‌کس نمی‌تواند منکر این امر شود مگر آن که کور و کر باشد، تصویری که صد و بیست روز در سودوم ارائه می‌دهد تصویر بیماری جنسی است که دچار هیجانات ناشی از رابطهً جنسی است

انگشتان قطع‌شده، ناخن‌های کشیده شده، همگی نمایانگر نوعی از شکنجه است که با ایجاد رعب و وحشت اخلاقی، درد را تشدید می‌کند، مادری که به‌واسطهً خدعه و در فضای وحشت قرارگرفتن مورد استنتاج قرار می‌گیرد، قتل پسرش، خون‌ها، فریادها و بوهای زننده، همگی مخاطب را دچار حالت تهوع می‌کند، این احساس تهوع، خفگی و مرگ باعث ایجاد نوعی درد حاد در مخاطب می‌گردد و او را به مرز ویرانی می‌کشاند؛ اما ساد چگونه این شهامت را به خرج داد؟ وی چگونه توانست دست به این کار بزند؟ مرد منحرفی که این مطالب را می‌نوشت فراتر از تخیلاتش گام برداشت، برای او هیچ‌چیز قابل‌احترامی وجود نداشت، او هیچ‌چیزی را به تمسخر نگرفت، واقعیت این است که زندگانی آن‌قدرها هم لذت‌بخش و هراسناک نیست، هریک از ما در وضعیت موجود دخیل هستیم هرچند که نقش ما

اندک باشد؛ اما او با توهین به مقدسات این ضربهٔ نهایی را به پیکر ما وارد ساخت آن هم در زمانی که از نظر ما همه چیز باارزش و مقدس بود، این به‌مثابه یک بیماری پوستی به نظر می‌رسد.

این کتاب از جمله آثاری است که ذهن انسان را آن‌گونه که هست به تصویر می‌کشد، دنیایی که به‌سوی انحطاط حرکت می‌کند و انسان‌ها درنتیجه شکنجه دمادم در دنیا به سمت‌وسوی ویرانی در حرکت هستند، در گمراهی، انسان با شکل حقیقی خویش روبه‌رو می‌گردد، روند زندگی انسانی او را به سمت سطحی گرایی سوق می‌دهد، ما خود را موجوداتی تعریف‌شده می‌نامیم، هیچ حصاری امن‌تر از خودمتفکرمان نیست.

انسان همواره در تلاش است تا با شبیه‌سازی خویش به دیگران خود را در دام محدودیت‌ها گرفتار سازد درحالی‌که تنها راهی که برای گریز از محدودیت‌های گوناگون وجود دارد تخریب همانندسازی و شبیه دیگران شدن است، در این شکل از تخریب انسان انکار می‌شود، ما نمی‌توانیم یکشی بی‌جان را از بین ببریم؛ اما انسان در مرگ به اتمام می رسد، خشونت‌هایی که توسط انسان تجربه می‌شود از هر نوعی از نظم گریزان است؛ چراکه نظم تحت‌تأثیر نوعی محدودیت قرار دارد درحالی‌که انسان باید به دنیای بی محدودیت و بی‌مرز خویش بازگردد. ذهن آدمی در برابر وحشت از تقدس مقاومتی از خود بروز می‌دهد؛ اما بااین‌وجود قربانی (آدمی) از ابراز آزادی هم می‌ترسد، این هم اتفاقی‌ست که در دنیای مثلاً آزاد (دنیای ننگین) رخ می‌دهد، دنیایی که قربانی باوجوداینکه به جهان نامحدود نیم‌نگاهی دارد اما می‌تواند خود را از چنگال خشونت هم رها سازد؛ ولی همچنان به دنبال تفسیر فرصت‌هایی‌ست که پیش رویش قرار گرفته است، وی مخالف آگاهی‌ست و همواره در وضعیتی انفعالی به سر می‌برد و این ریشه در همان ترس پیشین (ابتدایی) او دارد، از سویی میل به‌تنهایی سبب گرایش او به زندگی در حال می‌شود.

ذهن آدمی (قربانی) تنها درصورتی‌که بتواند با موانعی برخورد داشته باشد وادار به تأمل می‌گردد و در این صورت هشیارانه عمل می‌کند، این دو فرضیه به‌خوبی می‌تواند نشان‌دهنده تعصب و سیری‌پذیری انسان باشد، تعصب به معنای مخالفت با هر شکلی از آگاهی و روشنی است و سیری‌پذیری مرحله بعد از آن است که انسان گامی به‌سوی آگاهی برمی‌دارد، این فرایند به‌مثابه ارضای لحظه‌ای و آگاهانه است.

آنچه که ساد بدان توجه داشت این بود که به هنگام فسق و فجور حقیقی اندام‌های شنیداری بسیار درگیر هستند؛ اما چهار مرد عیاش در صد و بیست روز در سودوم قلب‌هایشان درگیر شهوت بود و در این راه از کمک چهار روسپی کهنه‌کار نیز بهره جستند و این تصویری کامل از فسق و فجور را به نمایش می‌گذاشت؛ اما راویان این اثر تنها در پی رساندن و تفهیم یک معنا بودند و آن هم ارائه تصویری روشن از فسق و فجور سادی بود. مهم‌تر از همه اینکه این اثر در تنهایی ساد در سلول انفرادی نوشته شده است، آگاهی همواره می‌تواند از نو شناسانده و تکثیر شود ولو پایه و اساس آن بر مبنای غریزه اروتیک باشد، شاید که این اثر باید در شرایط غیرانسانی زندان نگارش می‌شد تا این‌گونه شکل می‌گرفت، شاید اگر ساد آزاد و رها بود می‌توانست امیال و نیازهای خود را برآورده کند؛ اما زندان مانع از آن شد اگرچه میل ساد سبب عذاب او شد؛ اما رهاوردش دانشی بود که بدون کسب تجربیات وی در باب میل حاصل نمی‌شد.

رفتارشناس جنسی المانی کرافت ایبینگ[15]تأکید می‌کند که آگاهی عینی شکلی از رفتار بشری است؛ اما خارج از تجربیات حقیقی و عمیق بشری شکل می‌گیرد و ماندگار می‌شود گرچه به لحاظ عقلایی ابینگ آن را نمی‌پذیرد، میل به آگاهی به‌سختی قابل‌دستیابی است؛ چراکه میل می‌تواند آگاهی را دچار تغییر کند؛ اما مهم‌ترین اصل سرکوب،

---

[15] Richard von Krafft-Ebing

رضایت و خرسندی است؛ مثلاً برای حیوانات جنگل، رضایت جنسی در پریشانی حواس خلاصه شده است، این واقعیت که مردان هم باید این‌چنین حواسی داشته باشند ناشی از همین عنصر ناخودآگاه است؛ اما هشیاری انسان را در معرض خطر قرار می‌دهد، این ساد بود که امکان رسیدن به این آگاهی را برایمان فراهم کرد، وی هرگز از دنبال‌کردن خط فکری خویش پشیمان نشد و به دنبال کسب دانش زمانهٔ خویش بود، اگر او نبود زندگی، هرج‌ومرجی را که او در آن می‌زیست را به وی اعطا نمی‌کرد تا او امکان پروراندن میل سیری‌ناپذیر خود را داشته باشد و ساد هیچ‌گاه نمی‌توانست به قدرت تمایز میان امیال خویش دست یابد.

بهتر است بر روی این نکتهٔ مهم و درعین‌حال دشوار تأکید کنم که خاستگاه ساد تحقق آگاهی بود؛ چراکه او هیچ‌گاه به مرحلهٔ وضوح آگاهی نزدیک نشد، اگر فقدان میل نباشد ذهن هنوز در تقلای رسیدن به آن دست‌وپا خواهد زد، اگر مخاطب حس یأس خود را ترک کند، می‌تواند به تمایزی میان میل ساد و میل خویش برسد البته که غرایز مخاطب کم‌تر و امیال او نسبت به ساد عادی‌تر است.

شاعرانگی تقدیر ساد

می‌توان شگفت‌زده بود که چنین حقیقتی بس سترگ چگونه سربه‌مهر ماند و سپس به شکلی عجیب برای همگان آشکار شد درحالی‌که مبنای آن مبتنی بر ارزش‌های بنیادین بود؛ اما هرگز نمی‌توان منکر پس‌زمینه‌ای که در پشت این حقیقت به صورتی نمادین وجود داشت شد، این حقیقت نوپا دارای شکوهی شاعرانه نبود؟ بدون شکوه شاعرانه هرگز چنین چیزی پدید نخواهد آمد، انسان به دنبال ساخت اسطوره‌هاست تا به‌واسطهٔ ذهن ساختهٔ خویش (اسطوره) پی به عمق آن ببرد، به‌واسطهٔ انقلاب فرانسه و درگیری‌هایی که در زندان بستی رخ داد و فرار ساد، اکنون رازهایش در نزد ماست، وی حتی برای زیستن در رؤیاهایش هم سیاه‌بخت بود، هویت او در فراتر رفتن از محدودیت‌های موجود و فراروی از امیالش خلاصه می‌شد.

موریس بلانشو [16] به‌درستی اشاره کرده است که ساد موفق شده تا با ساختن تصاویری از دوران زندان و انفرادی‌اش، تصویری از تنهایی جهان را در معرض دید همگان بگذارد و با ساخت این تصویر، دیگر زندان جهان او را آزار نمی‌داد، چراکه او دیگر موجودات روی زمین را از این زندان طرد کرده بود. بدین ترتیب بستی مکانی برای نوشتن ساد به شمار می‌رفت، وی مصلوبی بود که محدودیت‌های آگاهانه را به‌واسطهٔ میل سیری‌ناپذیر و بی‌قدرتش به سمت ویرانی سوق داد.

[16] Maurice Blanchot

فصل چهارم:
کافکا/محاکمه، قصر، داوری

آیا کافکا را باید سوزاند؟
کافکا، ارض موعود و جامعهٔ انقلابی
کودکی بی‌نقص کافکا
تاب موقعیت کودکانه
جهان مسرت‌بخش کافکا
نشاط شادمانهٔ کودک در تجلی رهایی والای مرگ احیا می‌شود
معنای خصومت کمونیستی
اما کافکا خود موافق است

آیا کافکا را باید سوزاند؟

تحریریهٔ هفته‌نامه‌ای کمونیستی به نام آکسیون، مدتی پس از جنگ جهانی دوم مبحثی با موضوعی غافلگیرکننده را مطرح نمود، این تحریریه اقدام به طرح پرسشی این‌چنینی نمود: آیا کافکا را باید سوزاند؟ ازآن‌رو این پرسش غافلگیرکننده به نظر می‌رسید که تا پیش از آن هیچ‌گونه پرسشی نظیر آن مطرح نشده بود (مثلاً آیا کتاب‌ها را باید سوزاند یا کدام کتاب‌ها را باید سوزاند؟) به‌هرحال انتخاب پرسش از جانب نویسندگان زیرکانه بود.
کافکا نویسندهٔ محاکمه، آن‌گونه که آنها اذعان داشتند یکی از بزرگ‌ترین نوابغ عصر ماست، بااین‌وجود تعدد پاسخ‌های داده شده به این پرسش خود گویای ثمربخش بودن این بی‌پروایی از جانب تحریریه بوده است، سوای اینکه این پرسش پیش از مطرح‌شدن دارای پاسخی از جانب نویسنده اثر (کافکا) بوده است که توسط تیم تحریریه در انتشار آن کوتاهی به عمل آمد، کافکا زیر شکنجهٔ میل به سوزاندن کتاب‌هایش زیست و با زندگی وداع کرد. به‌زعم من، کافکا تا آخرین لحظات زندگی‌اش در سردرگمی به سر می‌برد و برای شروع بررسی این امر باید گفت که او کتاب‌هایش را نوشت و از سویی می‌بایست گسترهٔ زمانی میان برهه‌ای که نویسنده چیزی را می‌نویسد تا زمانی که تصمیم به سوزاندن نوشته‌اش می‌گیرد را هم در نظر بگیریم، بنابراین تصمیم کافکا گنگ و مبهم به نظر می‌رسد. وی وظیفهٔ سوزاندن کتاب‌هایش را بر عهده دوستی می‌گذارد که می‌داند او هیچگاه دست به این کار نخواهد زد؛ اما کافکا پیش از فرارسیدن زمان مرگش تصمیمش را اعلام کرده بود که می‌خواهد هر آنچه از او باقی‌مانده است در آتش سوزانده شود.
درهرحال اگر ایدهٔ سوزاندن کافکا چیزی بیش‌تر از یک اقدام تحریک‌آمیز نباشد؛ اما برای کمونیست‌ها از منطق مشخصی پیروی می‌کند، از قضا آن شعله‌های خیالی به درک بهتر آثار کافکا کمک می‌کنند، بعضی کتب محکوم به سوختن هستند: آن کتب را در آتش می‌افکنند تا بسوزند، هر چند آن کتب پیش از به آتش افکنده شدن نابود شده‌اند.

کافکا، ارض موعود و جامعهٔ انقلابی

شاید کافکا فریب‌دهنده‌ترین نویسندهٔ عصر خویش به شمار می‌رفت؛ اما وی خویش را فریب نداد، او برخلاف بسیاری از نویسندگان مدرن از ابتدا قصد داشت که نویسنده شود، وی به‌خوبی می‌دانست که ادبیات آن رهاورد رضایت و خرسندی را که در تعقیبش بود برایش به همراه ندارد؛ اما هیچگاه از نوشتن دست نکشید. بااین‌حال نمی‌توانیم بگوییم که ادبیات او را مأیوس کرد؛ زیرا در قیاس با دیگر اهدافش ادبیات آن‌چنان هم وی را ناامید نکرد، ادبیات برای وی به‌مثابه ارض موعود برای موسی بود، کافکا در باب موسی در دفتر خاطراتش می‌نویسد: این حقیقت که او تا چندی پیش از مرگ، ارض موعود را با چشمان خویش ندید امری تکان‌دهنده است، یگانه اهمیت این نگاه آخر، خود گویای زندگی ناقص انسان است. ناقص بدین جهت که این وجه از زندگی (انتظارکشیدن برای ارض موعود) منوط به لحظه است و به‌سادگی به اتمام می‌رسد، موسی نتوانست به کنعان برسد چرا که زندگی‌اش بسیار کوتاه بود و بسان یک انسان‌زیست، این سخن به معنای زیرسؤال‌بردن یک بخش از زندگی نیست؛ بلکه به معنای به زیرسؤال‌بردن همهٔ تلاش‌هایی است که به یک اندازه فاقد معنای انسانی هستند، همهٔ این تلاش‌ها به‌مانند تلاش ماهی برای زیستن بیرون از آب یاس آلود است، در چرخ دوار تنها یک اصل وجود دارد و آن این است که آیا ما با انسان بودن کنار می‌آییم؟ آیا چیزی هست که بیش از این با موقعیت کمونیست‌ها در تضاد باشد؟ کمونیسم کنشی تمام‌عیار است که جهان را تغییر می‌دهد، در کمونیسم محل استقرار هدف معطوف به زمان است و در آینده هدف مقدم بر وجود یا زمان حال است و هر نوع فعالیت در زمان حال تنها زمانی ارزشمند است که همسو باهدف باشد، جهان باید تغییر کند؛ بنابراین کمونیسم پرسش از اصل را طرح نمی‌کند، تمام بشریت گرد یکدیگر آمده‌اند تا حال را فدای قدرت نا گریز هدف کنند، کسی نسبت به این ارزش تردیدی ندارد و اقتدار مطلق کنش را زیر سؤال نمی‌برد.

آنچه که باقی‌مانده تردیدی بی‌اهمیت اســـت، به خود می‌گوییم کنش هیچ‌کس را از زندگی منع نکرده چرا که جهان کنش دغدغه‌ای به جز هدف خویش ندارد، هدف‌ها بسته به نیت‌ها متفاوت از یکدیگر هستند و همیشه تنوع یا تقابل آنها جایی برای آسایش فرد باقی گذاشته است تنها انسانی نامتعارف و نیمه دیوانه می‌تواند هدفی را برای رسیدن به چیزی کم‌ارزش‌تر نه باارزش‌تر رها کند، کافکا می‌گوید: مابقی ماجرای موســـی طنزی بیش نیســـت، چرا که وی به واســـطه پیامبر بودنش باید در لحظه‌ای جان به جان‌آفرین تســـلیم می‌کرد که به هدفش رســـیده بود، کافکا همچنین اضافه می‌کند: دلیل اصلی شکست موسی زندگی انسانی‌اش بود. هدف علی‌رغم محدود بودن زمان به تعویق می‌افتد، به همین دلیل ا ست که ذاتاً هدف برای کافکا جذاب ا ست، برر سی دقیق‌تر رویکرد کافکا امری بِ سیار متناقض و در مخالفت با ذهنیت کمونیستی است، نه‌تنها با این باور که چیزی جز انقلاب ارزش ندارد.

کودکی کامل کافکا

اما این کاری آسان نیست، هرگاه کافکا تصمیم می‌گیرد تا به بیان ایده‌هایش بپردازد، از هر واژه نژنگی می‌سازد، وی به ساخت بنای پرپیچ و خمی می‌پردازد که در آن واژگان نظمی منطقی ندارند و تنها به روی یکدیگر تلنبار می‌شوند، گویی رسالت واژگان در متن، مبهوت و گمراه‌کردن مخاطب است، گویی واژگان ارجاعی به خود مؤلف‌اند، گویا مؤلف کسی است که هیچگاه سفر از بهت به حیرت او را خسته نخواهد کرد. آنچه که از عهدهٔ ما خارج است نسبت‌دادن معنایی مشخص به نوشته‌های کاملاً ادبی کافکا است، گاهی در این نوشته‌ها آن چیزی را رویت می‌کنیم که به‌واقع در آنها وجود ندارد و یا در بهترین حالت ممکن چیزی را که در متن هست می‌بینیم، اما جز اشاره کاری از دستمان ساخته نیست با همهٔ این تفاسیر در این هزارتو می‌توانیم جهتی کلی را دنبال کنیم، جهتی که تنها زمانی برایمان آشکار می‌گردد که از آن هزارتو خارج شده باشیم، اینجا ست که گمان می‌کنم بتوان گفت که کار کافکا به نمایش گذاشتن نگاهی کودکانه است. به‌زعم من نقطه‌ضعف جهانی که در آن زندگی می‌کنیم این است که کودکی را عرصه‌ای جدا می‌بیند، هر چند که برایمان بیگانه نیست که خارج از ما باقی می‌ماند و از نمایاندن حقیقت خود ناتوان است، از سویی دیگر هیچ‌کس اشتباه را نمایاندن حقیقت نمی‌داند، کودکانه است و جدی نیست، دو گزارهٔ هم ارزند. بااین‌حال همهٔ ما به تکان‌دهنده‌ترین شکل ممکن کودکانه رفتار می‌کنیم و بدین‌طریق بشر به پربارترین وضعیت خویش دست می‌یابد و ماهیت اصلی خود را فاش می‌کند. حیوانات هیچ‌گاه بدین نحو دوران کودکی ندارند؛ اما خردسالان گاه پرشور آنچه را که بزرگسالان به آنها تلقین می‌کنند به مسائلی که از دید بزرگسالان به آنها ارتباطی ندارد مرتبط می‌سازند، جهانی که سفت‌وسخت به آن چسبیده بودیم و با معصومیتش سرمستمان کرد این‌چنین است، جهانی که در آن هر نیرویی که بخواهد آن را بخشی از نظام بزرگسالان کند، پس‌زده می‌شود.

از کافکا چیزی برجای‌مانده که ناشرش آن را طرحی برای یک خودزندگی‌نامه نام نهاده است، این بخش تنها به رفتاری خاص در دوران کودکی اشاره دارد، اگر فکر می‌کنید در سنین کودکی خوابیدن برای کودک بهترین کار است، هرگز قدرت درک کودکی را ندارید که جذب داستانی مهیج شده است، اما پیش از پایان داستان چاره‌ای به جز به رختخواب رفتن ندارد، چند سطر بعد کافکا می‌نویسد: حجم زیاد خوانده‌هایم رهاوردی جز شکستی پنهان برایم به همراه نداشت و نتایج آن برایم سبب سرشکستگی و افسردگی بود، نویسنده مصرانه به محکومیت سلایقی معتقد است که خصوصیات کودکانه را می‌سازند، نتیجهٔ محدودیت و سرکوب برای وی، نفرت از سرکوبگر و یا بی‌اهمیت شمردن خصوصیاتی است که او از آن‌ها دفاع می‌کند، کافکا می‌نویسد: اگر می‌توانستم یکی از این خصایص را پنهان نگاه دارم نتیجه‌اش نفرت از خویش یا سرنوشتم بود.

خوانندهٔ محاکمه و قصر برای درک فضای رمانتیک آثار کافکا با مشکل چندانی مواجه نخواهد بود، کافکا وقتی که به بلوغ بیشتری دست‌یافت، جنایت نوشتن را به جنایت خواندن نیز افزود، وقتی به ادبیات روی آورد اطرافیانش و مهم‌تر از همه پدرش، به هنگام دستگیری وی به جرم خواندن با او بدخلقی کردند و ازاین‌جهت کافکا را مأیوس می‌کردند.

میشل کاروژ به‌درستی معتقد است: آنچه بیش از هر چیز نفرت او را بر می‌انگیخت سبک سرانه خواندن مهم‌ترین دغدغه‌های ذهنی‌اش بود، کافکا با توصیف صحنه‌ای که در آن حس تحقیر خانواده به شکل ظالمانه‌ای در آن مشهود بود، می‌نویسد: مثل قبل روی صندلی نشسته و در برابر دیدگان خانواده‌ام خم شده بودم؛ اما به‌واقع آنها با یک ضربهٔ کاری مرا از جامعه تبعید کرده بودند.

تاب موقعیت کودکانه

نکتهٔ عجیب درباره کافکا این است که می‌خواست پدرش او را بفهمد و تابع کودکی نهفته کتاب‌هایی باشد که خود کافکا آنها را می‌خواند و بعدها می‌نو شت! او نمی‌خوا ست کاری کند که جامعهٔ بزرگ سالان پدرش را نیز طرد کنند، این فکری غیرممکن بود و ارتباط پدرش با آن جمع از کودکی در ذهن وی حک شده بود.

پدر برای وی نماد اقتدار با علایق محدود به ارزش‌های کنش‌های مؤثر بود، پدرش نماد اولویت‌دادن به هدف خویش و بی‌توجهی به زمان حال بود، نمادی که بیشتر بزرگسالان آن را تأیید می‌کنند، کافکا بسان هر نویسندهٔ جدی هدف خویش را ارجح و در تقابل با میل به لحظهٔ حال می‌دانست، البته ناچار به تن‌دادن به شکنجه‌ای بنام کار اداری شد و هیچگاه از این وضع و کسانی که وی را به این کار گماشته بودند گلایه‌ای نکرد، از بخت بد خویش می‌نالید و خود را جدا از جامعه‌ای که او را به کار گرفته بود می‌دانست، جامعه‌ای که به‌زعم وی بی‌ارزش و کودکانه بود، خصایلی که در ا صل هم خصلت با وی بود، البته پا سخ آ شکار پدرش همیشه سبب ناتوانی پسر در فهم جهان کنش بود.

در سال ۱۹۱۹ کافکا نامه‌ای برای پدرش نو شت که خو شبختانه هیچ‌وقت آن را پست نکرد و قسمت‌هایی از آن نامه هنوز باقی‌مانده ا ست، کافکا می‌نویسد: من بچه‌ای تر سو به‌مانند تمام بچه‌هایی بودم که می‌تر سند، یکدنده بودم چرا که مادرم مرا لوس بار آورده بود؛ اما فکر نمی‌کنم که آن‌گونه سرکش بوده با شم که کلامی از روی محبت، ف شردن دستی یا نگاهی مهربان نتواند انتظارتان از من را برآورده کند، شما با یک بچه بر اساس ذات حقیقی‌تان که تحت‌تأثیر زور و خ شونت قرار دارد رفتار می‌کنید و این حد از زور و خ شونت را به درجه‌ای اعلا ر سانده‌اید، چرا که به عقایدتان ایمانی بی حد و اندازه دارید، در حضورتان به لکنت می‌افتم و زمانی که در برابر شما قرار می‌گیرم به کل اعتماد به نفسم را از دست می‌دهم و احساس گناه تمامیتم را در آغوش می‌گیرد، بسان زمانی که در باب کسی نوشتم: می‌ترسد شرم بعد از مرگ نیز او را رها نکند. هر چه می‌نوشتم دربارهٔ شما بود، برای تهی کردن خویش از غصه‌ها و افسوس‌هایی که در برابر شما قدرت بروزدادنش را نداشتم چه می‌توانستم بکنم؟ برای من همه چیز دلیلی برای فاصله‌گرفتن از شما بود، فاصله‌ای که به هر بهانه‌ای آن را زیاد و زیادتر می‌کردم.

کافکا می‌خواست نام مجموعه آثارش را تلاش برای گریز از فضای پدرانه بگذارد؛ اما اشتباه نکنیم، چرا که کافکا هیچگاه در فکر گریز نبوده ا ست او می‌خوا ست؛ مانند یک تبعیدی در این فضای پدرانه زیست کند، او می‌دانست که تبعید شده است، نمی‌توانیم با قاطعیت بگوییم که دیگران او را تبعید کردند یا او خودش را تبعید کرد، کافکا صرفاشیوهٔ رفتاری را برگزید که برای جهانی با علایق صنعتی و تجاری نفرت‌انگیز می‌نمود، وی می‌خواست در رؤیای کودکانهٔ خویش باقی بماند.

رؤیای گریزی که وی در سر می‌پروراند با شکل سنتی گریز از م سئولیت‌های روزمره‌ای که غالباً در آن بازنده بود، تفاوت دا شت. آنچه گریزهای مر سوم کم دارند و به‌خاطر همین کمبود مجبور به مصالحه و نوعی ریاکاری می شوند، حس درونی گناه است، حس تخطی از قانونی معین و شفافیت خودآگاهی بی‌رحمانه، آن کس که به ادبیات پناه می‌برد می‌داند که جز سرگرم‌کردن خویش کاری ندارد، اما وی هنوز به معنای واقعی کلمه آزاد نشده بود چرا که رهایی بسان شرافت است، شخصی آزاد است که جامعهٔسلطه‌گر او را آزاد بشناسد.

جهان کسب‌وکار پدر وی همان جهان کهن فئودالیسم اتریشی بود، جامعه‌ای که می‌توانست پسر یهودی جوان را به هر دلیلی به جز تفرعن ادبی‌اش به رسمیت بشناسد، جهانی که در آن قدرت پدر فرانتس تأیید می‌شد چرا که معیارهای این جهان بر ا ساس رقابتی سخت در بازار کار شکل‌گرفته بود، بنابراین این جهان جایی برای هو سرانان و

خیال‌باف‌ها ندا شت، اگر چه که با کودک با تسامح برخورد و گاه محتاطانه آن را دو ست دا شت؛ اما کودکی را محدود به اصـــول می‌کرد و آن را مختص به ســـنین کودکی می‌دانســـت، همین نکته ما را به‌افراط گرایی کافکا رهنمون می سازد، جهان اقتدارگرا که علاقه‌ای به شناخت امثال کافکا ندا شت و در مقابل کافکا هم هیچگاه در مقابل جهان اقتدارگرا سر تعظیم فرود نیاورد؛ اما هیچگاه هم نخوا ست که این اقتدار را واژگون سازد و یا علیه آن مو ضعی بگیرد، وی نمی‌خواست در برابر پدری که زیستن را برای او ناممکن ساخته بود بایستد، او به‌نوبهٔ خود هرگز نخواست که یک بزرگســال یا پدر باشــد، گرچه وی به شــیوهٔ خود تمام زندگی‌اش را جنگید و تمام راه‌ها را برای ورود به جامعهٔ پدرش آزمود، اما ورود به این جامعه تنها یک شــرط داشـــت و آن هم این بود که او می بایســـت همان کودک بی‌مسئولیتی که بود باقی بماند.

کافکا تلاش مذبوحانه‌اش را به شـکلی خسـتگی‌ناپذیر ادامه داد، وی هیچگاه امیدی نداشـت و تنها راه برای ورود به جهان پدرش مرگ بود! چرا که تنها بدین شیوه بود که می‌توان‌ست خصای‌صی از جمله هوس‌ها و کودکی‌اش را کنار بگذارد، وی این راه‌حل‌ها را که بارها در رمان‌هایش بیان کرده است در سال ۱۹۱۷ این‌چنین بازگو می کند:

مرگ محرم من، ماح‌صل باورهایم، بازگ‌شت به سوی پدر و روز بزرگ آ شتی ا ست، تنها راه پدر شدن برایش ازدواج بود؛ اما این راه‌حل علی‌رغم دلایل قاطعی که داشـــت بیهوده بود، او دو بار نامزدی‌اش را به هم زد، به تعبیر میشـــل کاروژ او از نسل‌های پیشین جداافتاده بود و هرگز تلاش نکرد خود هدایت نسلی را بر عهده بگیرد.

کافکا در نامه‌ای به پدرش نو شت: مانع ا صلی ازدواجم اعتقاد را سخم به این ا ست که برای تشکیل و هدایت خانواده باید دارای خصلت‌هایی بود که آن را تنها در وجود شما دیده‌ام، به عبارتی دیگر باید شبیه شما بشوم و آنگاه به خودم خیانت کنم.

کافکا می‌توان‌ست بین ر سوایی‌های بی‌خطر کودکانه، هو سرانی، شوخ‌طبعی و خلق‌وخوی والا یکی را برگزیند، گرچه هر دوراه بی‌اعتنایی نسبت به همه چیز است و در هیچ‌کدام به شادی موعود و تلاش برای رسیدن به این شادی که در قبال کار، تلاش و اقتداری مردانه وعده‌داده شده ا ست وقعی نهاده نمی شود، او بر انتخابش پاف‌شاری نمود اگرچه که راه‌ورسم انکار خویش را هرگز نیاموخت تا تسلیم سازوکار شغلی بی‌مزد شود، وی به‌خوبی می‌دانست چگونه شغلی شرافتمندانه را برگزیند، وی هوسرانی، کودکی، رفتار شرم‌آور و دروغ‌های آشکار قهرمانان رمان‌هایشان را انتخاب کرد و در پی جهانی غیرعقلایی، رها و د ست‌نیافتنی بود تا بدین وا سطه بتواند وجودی را بیافریند که به علت وابستگی به مرگ ممکن می‌شود.

کافکا در راه ر سیدن به هدف خویش قاطع بود و با هیچ‌چیزی سازش نمی‌کرد و اجازه نمی‌داد هیچ یک از ارزش‌های والای انتخابش دگرگون و یا درگیر پلیدی شود، او هرگز با جدی‌گرفتن موضوعی که نمی‌توانست مبدل به امری والا شــود از مســیرش منحرف نشــد، آیا هوا و هوس‌هایی که قیود قانون و اقتدارگرایی را به‌پای بســته‌اند دارای ارزشــی بیش‌تر از حیوانات درون باغ‌وحش ه ستند؟ کافکا به‌در ستی دریافت که هو سرانی نیازمند ناخو شی و آ شفتگی ا ست، همان‌طور که موریس بلانشو دربارهٔ وی می‌گوید:

برتری از آن کنش اســت، هنر (هوس) هیچ برتری بر کنش ندارد، جهان ملک حلال تمام کســانی اســت که ارض موعود برایشــان در نظر گرفته شــده و بدین واســطه نیروها را کنار یکدیگر گرد می‌آورند و می‌جنگند تا به غایتشــان برســند، کافکای ســاکت و مســتأصــل هیچگاه بر علیه اقتداری که حلقهٔ زندگانی را برایش تنگ و تنگ‌تر می‌کرد نایستاد و به‌اشتباه رایج رقابت تحت‌فشار اقتدار گردن ننهاد.

مردی که زمانی تمام محدودیت‌ها را پس‌زده بود اگر فاتح این رقابت شـــود بســـان تمام انســـان‌های دیگر به همان آدم‌هایی مبدل می‌شــود که زمانی محدودیت‌ها بر آنها اعمال شــده بود، هوس‌های کودکانه متعالی و محاســبه‌ناپذیر هرگز منجر به پیروزی نمی‌شــوند، والایی و برتر بودن تنها در شــرایطی ممکن خواهد بود که کســب قدرت دغدغه

نباشــد، کســب قدرت همان دغدغهٔ کنش اســت، همان اولویت آینده بر زمان حال و اولویت ارض موعود اســت، ستیزنکردن با دشمن ظالم خود کاری بس دشوار و به معنای پذیرش پیشنهاد مرگ است، نجات‌یافتن بدون خیانت به خود نیازمند نبردی مداوم، صادقانه و دردناک است، تنها شانس به‌رخ‌کشیدن این خلوص هذیان گونه پیوندنزدن آن با منطق عدم انطباق آن با سازوکارهای کنش است، این خلوص می‌تواند تمام قهرمانان این راه را در باتلاق گناه به دام بیندازد، آیا کودک‌تر و خاضع‌تر از شخصیت ک در قصر و شخصیت یوزف ک در محاکمه وجود دارد؟

بنا به گفتهٔ کاروژ این شــخصــیت دوگانه که در هر دو کتاب تکرار می‌شــود به‌گونه‌ای ســرســختانه، دیوانه‌وار و غیرقابل‌محاســبه پرخاشــگر هســتند و ســرگشــتهٔ هوس‌های خویش‌اند و بســان مرد کور لج‌بازی می‌مانند، وی چشم‌انتظار گشاده‌دستی مقامات بی‌رحم حاکم است، او به‌مانند شجاع‌ترین مردان بی‌بندوبار در وسط سالن، هتل، در وسط مدرسه، در حضور وکیل و حتی در دادگاه عالی عدالت، دست به هر کاری می‌زنند.

در داســتان داوری، پســر پدر را تحقیر می‌کند؛ اما پدر باور دارد که نابودی ناخواســته توأم بااقتدار وی بی مجازات نخواهد ماند، مردی که خود عامل بی‌نظمی اســت، ســگ‌های وحشــی‌اش را آزادکرده و جایی برای پنهان‌کردن آنان نمی‌یابد، خود اولین قربانی آن خواهد بود و سگ‌ها به‌سرعت او را تکه‌تکه خواهند کرد، بی شک این سرنوشت تمام انسان‌های والاست.

والا بودن با انکار خویش (حتی کوچک‌ترین محاســبات در حد دغدغه‌های زمینی باقی می‌مانند، تنها کاســه‌لیســی و تملق و اولویت بخشیدن به ابژهٔ محاسبه در برابر لحظهٔ حال است که باقی می‌ماند) یا در آن لحظهٔ کوتاه مرگ اســت که می‌تواند ماندگار بماند، مرگ تنها ابزار نجات‌یافتن از زوال والایی اســت، تملق در مرگ جایی ندارد چرا که هیچ‌چیز در مرگ جایی ندارد.

جهان مسرت‌بخش کافکا

کافکا در پی زندگی والا نیست، بلکه وی در پی زندگی‌ای است که حتی در بوالهوسانه‌ترین لحظاتش دروغین است و به شکلی گریزناپذیر غم‌زده است، میل افراطی در محاکمه و قصر میل بی‌عشق و ناتوان است، میلی بی‌حاصل که هر کس ولو به هر قیمتی که شـــده باید از آن بگریزد؛ اما ناگاه همه چیز به هم می‌ریزد، کافکا در دفترچه خاطراتش به سال ۱۹۲۲ می‌نویسد: هر گاه احساس رضایت می‌کردم به دنبال نارضایتی می‌گشتم و تمام روش‌هایی که زمان و سنت برای رسیدن به نارضایتی پیش پایم گذاشته بودند را می‌آزمودم، سپس دوباره می‌خواستم به وضعیت پیشین بازگردم، بنابراین من همیشـــه ناراضـــی بودم حتی زمانی که هیچ‌چیز مطابق میلم نبود، عجیب اســـت که اگر بادقت بنگریم بخشی از واقعیت باید از همین موقعیت احمقانه بیرون بیاید، زوال روانی من مثل یک بازی کودکانه آغاز شد، هر چند باید بگویم بازی کودکانه آگاهانه‌ای بود، به‌عنوان‌مثال وانمود می‌کردم تیک‌های عصـــبی دارم، دور خودم می‌چرخیدم و دست‌هایم را پشت سرم می‌گذاشتم، کاری کودکانه و به‌ظاهر اعصاب‌خردکن که به‌واقع موفقیت‌آمیز بود، در نوشتن هم همین شیوه را در پیش گرفتم و از این راه به تکوینی باثبات دست یافتم که متأسفانه بعدها نیز متوقف شد، اما برای تولید فلاکت این نیز بهترین راه است.

در جایی دیگر با یادداشتی روبه‌رو هستیم که تاریخ ندارد: هیچ امیدی به پیروزی ندارم، از مبارزه‌کردن به‌خاطر نفس جنگیدن لذتی نمی‌برم، تمام لذت من از مبارزه تنها به این دلیل است که کار دیگری را بلد نیستم، چنین مبارزه‌ای به من لذتی فراتر از آن لذتی که می‌توانم ببرم و یا به دیگران بدهم، می‌بخشـــد و پایان‌بخش راهم نه تســـلیم‌شـــدن در برابر مبارزه که تسلیم‌شدن در قبال سرمستی آن خواهد بود.

او می‌خواست مفلوک باشد تا به رضایت دست یابد، مرموزترین بخش این فلاکت شکل فشرده‌ای از لذت است که خودش می‌گوید از آن خواهد مرد: او سرش را به یک سو خم کرد و گلویش نمایان شد، آن جا که زخمی در پوست و گوشـــت ســـوزانش می‌جوشـــید، زخمی که ماحصـــل نوری برق‌آســـا بود که همچنان ادامه داشـــت: نوری ماندگار و ضریرکننده که اهمیتی بیشتر از پیامد افسردگی آن داشت، در دفترچهٔ خاطرات کافکا به سال ۱۹۱۷ به این بخش مهم بر می‌خوریم:

هرگز تصـــور نمی‌کردم که عینیت‌بخشـــیدن به رنج برای هر کس که می‌نویســـد ممکن باشـــد، به‌عنوان‌مثال من در فلاکت خویش با سری که از بدبختی دچار سرگیجه شده است، می‌توانم بنشینم و برای کسی دیگر بنویسم، من بدبختم، حتی می‌توانم فراتر بروم و بنا به قابلیت‌هایم و با شـــیوه‌های گوناگون که غیرمرتبط با فلاکتم اســـت با این مضـــمون بازی کنم، بازی ســـاده و درعین‌حال متضـــاد با مجموعه‌ای از عناصـــر مرتبط به یکدیگر که دروغ نیســـت، تسکین رنج نیست، مازاد توان من است، به‌واسطهٔ توفیقی که در لحظه نازل می‌شود، درد و رنج به کل امانم را بریده و تا اعماق وجودم رسوخ کرده و از غارت من دست نمی‌کشد، این مازاد چیست؟

بر این ســـؤال کافکا تأکید می‌کنیم: این مازاد چیســـت؟ کافکا معدود داســـتانی به جذابیت داوری خلق کرده اســـت، در یادداشت‌های ۲۳ سپتامبر ۱۹۱۲ می‌خوانیم: حکم را از ساعت ۱۰ شب روز بیست و دوم تا ۶ بامداد روز بیست و سوم و در یک نشست نوشتم، به‌سختی می‌توانستم پاهای خشک شده‌ام را از زیر میز بیرون بکشم، تلاش مداوم و شادی حاصل از شکل‌گیری داستان در برابر چشمانم بسان غوطه‌ورشدن در شطی جاری بود. در دل شب بارها سنگینی خود را بر دوش خویش حس کردم، اینکه چگونه همه چیز را می‌توان گفت، چگونه برای هر فکر حتی بعیدترین افکار، آتش بزرگی مهیاست تا در آن بسوزد و احیا شود.

کاروژ دربارهٔ این داســـتان می‌گوید: این داســـتان دربارهٔ مرد جوانی اســـت که به‌خاطر یک دوســـت با پدرش درگیر

می شود و در نهایت خودکشی می‌کند. همان‌طور که وصف درگیری پدر و پسر چند سطر بیشتر طول نمی‌کشد از خودکشی مرد جوان با توصیفی چندسطری آگاه می‌شویم:

اما گئورگ دیگر دور شده بود، باعجله از خانه بیرون رفت، چیزی او را به آن‌سوی خیابان و به سمت رودخانه می‌کشاند، لحظاتی بعد همچون گرسنه‌ای که به غذا چنگ بیندازد با دستش نردهٔ پل را می‌فشارد، با چابکی تحسین برانگیزی به‌مانند یک ورزشکار که مایهٔ مباهات پدر و مادر خویش است و در حال گذراندن دوران نوجوانی‌اش است به آن سو جستی زد، هنوز با دست‌های ناتوانش نرده را گرفته بود، از میان میله‌ها نظاره‌گر اتوبوسی بود که لحظاتی بعد سقوط وی را به‌آسانی در غرش خود محو می‌کرد، به‌آرامی گفت: پدر و مادر عزیزم، همیشه شما را دوست داشتم و دست‌هایش را رها کرد تا سقوط کند، در آن لحظه روی پل رفت‌وآمدهای مکرری در جریان بود که گویی پایانی نداشت.

کاروژ بی‌جهت بر ارزش شاعرانهٔ این عبارت آخر تأکید نکرده است، کافکا خودش این عبارت را برای ماکس برود ریاکار تفسیر می‌کند، کافکا از او می‌پرسد: میدانی معنای جملهٔ آخر چیست؟ در آن لحظه به انزالی خشونت‌بار فکر می‌کردم، آیا این اعلام نظر عجیب ما را به سمت‌وسوی شالوده‌ای اخلاقی راهنمایی می‌کند؟ آیا این تفسیر بدان معناست که در کنش نوشتن نوعی تاوان شکست در برابر پدر و تباهی در این زندگی کوتاه وجود دارد؟ نمی‌دانم؛ اما پرتو این نوشتار بیانگر نوعی اقتدار سرمستی است، گذر شاهانه فرد از فراز آن نیستی است که دیگران برایش بر ساخته اندوحقیقت محض مرگ، تاوان این سلطهٔ سرمستی است، اضطراب بیش از مرگ وجود دارد، اضطراب نتیجهٔ آگاهی از مرگبار بودن اقتدار سرمستی است، اگر چه پیشاپیش ادراک این سرمستی ممکن شده است، فلاکت تنها مجازات نیست، مرگ گئورگ برای همزاد وی (کافکا) واقعه‌ای خوشایند بود، محکوم‌کردن داوطلبانه نفس مازادی را تثبیت کرد که محرک و عامل این محکومیت بود و از سویی دیگر اضطراب را از طریق ابراز عشق و احترامی مشخص و محدود به پدر از بین برد، هیچ راه دیگری برای آشتی‌دادن احترام با بی‌احترامی عمدی وجود نداشت، تاوان اقتدار لذت همین است، در این موقعیت نمی‌توان اقدام به کنش کرد، نمی‌توان برای کنش مزیتی خاص قائل شد، چرا که کنش به‌خاطر برده صفتی ذاتی‌اش در راه حصول نتیجه همیشه زیر سایهٔ نتایج خویش است و هرگز نمی‌تواند اصالتاً والا باشد، آیا در این تشریک‌مساعی میان مرگ و لذت چیزی غریب وجود دارد؟ لذتی که نشانهٔ وجود والاست، لذتی که علی‌رغم محاسبات فرد را به شکلی غیرقابل‌تصور ارضا می‌کند، برای این لذت، مرگ همان قدر که هدف است، وسیله هم هست.

تمام حرف همین است، سرمستی با درخشش ناگهانی در لحظات لذت‌بخش پدیدار نمی شود، اگر لذتی وجود دارد برای تثبیت بی‌نظمی است، در ست به‌مانند تیک‌های عصبی دروغین کافکا که برای تولید فلاکت بود. تنها بداقبالی بسیار و انتخاب راهی غیرقابل‌دفاع برای زندگی است که ضرورت مبارزه و اضطراب را به همراه دارد که ما را تا خرخره در خود فرومی‌برد، اضطرابی که بدون آن نه مازاد و نه توفیقی وجود نداشت.

فلاکت و گناه مبارزه را در دل دارند، این مبارزه که عمیق‌ترین معنای آن فضیلت است بسته به نتایج نیست، اگر اضطراب را از مبارزه بگیریم هرگز تمام آنچه می‌توانست انجام دهد نخواهد بود، کافکا تنها زمانی که در نهایت فلاکت بود می‌توانست سرشار از سرمستی‌ای شود که درک لذت آن خارج از توان او بود، پس غنا و عظمت این لذت از آن روست که نتیجهٔ بلافصل سرمستی است، نه نتیجهٔ مبارزه‌ای که در آن جنگجو در انتظار مرگ است.

نشاط شادمانهٔ کودک در تجلی رهایی والای مرگ احیا می‌شود

یکی از دست‌نوشته‌های کافکا به نام کودکان در بزرگراه، وجهی متناقض از نشاط شادمانهٔ او را به تصویر می‌کشد، در این جا به‌مانند دیگر لحظاتی که در کار او تو صیف می شود هیچ‌چیز ارتباطی م شخص بانظم موجود و یا روابط از پیش تعیین شـده ندارد، همیشــه همان نظم مه در باد که گاه آرام و گاه سـریع اسـت در همه‌جا به چشـم می‌خورد، هیچگاه هدف روشــنی که همه چیز معطوف به آن باشــد وجود ندارد، هدفی که غیاب مرزها را معنا می‌بخشــد تا به شکلی منفعلانه منجر به والایی شود، کافکا در توصیف بازی‌های کودکی با هم سن و سالانش چنین می‌نویسد:

بعدازظهر بود و مشــــغول دو یدن بودیم، روز شــــب برایمان معنا نداشـــت، دکمه های کت هایمان به مانند دندان درهم‌فرورفته بود، پ شت یکدیگر می‌دویدیم و مثل حیوانات ا ستوایی می‌غریدیم، ج ست‌وخیزکنان ب سان سواره‌نظام جنگ‌های باســتانی یکدیگر را کنار می‌زدیم و از یکدیگر ســبقت می‌گرفتیم، چهره‌هایی تک افتاده در کنار جاده خم شده بودند، لحظه‌ای در تاریکی پ شت خاکریز پنهان می شدند و لحظاتی بعد در کنارهٔ راه دیده می شدند که ما را چون بیگانگانی می‌نگریستند.

این تقابل به ما کمک می‌کند تا اندوه موجود در آثار کافکا را درک کنیم، انگیزه‌های محرک کودکی و فریادهای سـر م ستانه‌اش بعدها در مرگ وی گم شد، مرگ به‌قدری عظیم بود که به کل از چ شم کنش معطوف به هدف دورمانده بود، تهییج می‌توانست خوی شیطانی و ویرانگر کافکا را به وجد آورد، به عبارتی دیگر با پذیرش مرگ و در دل مرگ بود که کافکای ســرســپرده به هدف، رویکرد والای خویش را یافت، هدفی که هیچ بود و هیچ نمی‌خواســت، ذات وحشــی وی همچون بارقهٔ نور سـوسـوزنان خود را به معرض نمایش می‌گذاشـت، وقتی گئورگ از روی نرده پرید، محرک وی چیزی به جز آوارگی دوران کودکی‌اش نبود، رویکرد والا، گناه‌آلود و فلاکت‌بار اســت تا جایی که قصــد گریز از مرگ را دارد؛ اما لحظهٔ مرگ که فرامی‌رســد، حس وحشــی کودکی، بار دیگر در رهایی پوچ ادغام می‌شــود، زندگی تقلیل‌ناپذیر است و مرگ سر سازش با آن ندارد، مرگ تنها می‌تواند در برابر اقتدار تام کنش تسلیم شود؛ اما از این تسلیم رنج نمی‌کشد.

توجیه خصومت کمونیستی

در آثار کافکا می‌توان هر سه وجههٔ اجتماعی، خانوادگی و مذهبی را رویت نمود، اما این مرزها همیشه برایم متغیر بوده‌اند و حال می‌خواهم از زاویه‌ای بنگرم که تمام وجوه در یکدیگر ادغام شوند، بی شک شخصیت‌های اجتماعی آثار کافکا را می‌توان به صـورتی کلی درک کرد و برای بررسـی کار او می‌توان به حماسـهٔ مرد بیکار یا یهودی شکنجه شده در قصر یا به حماسهٔ متهم در عصر دیوان سالاری در محاکمه اشاره نمود، از سویی مقایسهٔ این داستان‌های وسـواس‌گونه با آثار روسـی چندان درسـت به نظر نمی‌رسـد؛ اما کاروژ بدین شـکل راهی را برای درک خصومت کمونیستی کافکا گشوده است، وی معتقد است: اگر کسی بخواهد از کافکا در برابر اتهام ضدانقلاب بودن دفاع کند، باید بگوید او بسـان دیگران جهنم سـرمایه‌داری را نشـان داده اسـت، اگر رویکرد کافکا برای بسـیارانی نفرت‌انگیز است، شاید به این دلیل است که او تنها بوروکراسی و عدالت بورژوایی مدنظر کمونیست‌ها را مورد هجمه قرار نمی‌دهد، بلکه وی هر شکلی از بوروکراسی و عدالت کاذب را هدف هجمه‌اش قرار داده است.

آیا کافکا می‌خواهد نهادهای موجود را به زیر تیغ نقد ببرد و ما را مجبور به جایگزینی آن نهادها با نهادهایی دل‌رحم‌تر کند؟ کاروژ این‌گونه ادامه می‌دهد: آیا کافکا علیه شـورش سـخن می‌گوید؟ نه به آن اندازه که تشـویق به شـورش می‌کند، وی تنها بر فروپاشـی انسـان مهر تأیید می‌زند و خواننده نیز خود باید نتیجه بگیرد چگونه کسـی می‌تواند در برابر قدرت نفرت‌انگیزی که اجازه نمی‌دهد مساح به کارش برسد سرکشی نکند؟

اما به‌زعم من، ایدهٔ شورش دقیقاً همان چیزی است که عامدانه از قصر کنار گذاشته شده است، کاروژ این نکته را فهمیده اسـت و کمی بعد می‌نویسـد: تنها انتقادی که به کافکا وارد اسـت، شـکاک بودن وی به هر نوعی از تعهد انقلابی است چرا که وی مسائلی را طرح می‌کند که انقلابی نیستند، بلکه انسانی‌اند و همگی متعلق به دوران پس از انقلاب هستند.

اما سـخن‌گفتن از شـکاکیت کافکا و معنا بخشـیدن به مسـئلهٔ او از طریق انسـانیت سـیاسـی چندان دردی را دوا نمی‌کند. خصومت کمونیستی موضوعی متنوع نیست و به درک خاصی از کافکا بازمی‌گردد، بگذارید صریح‌تر سخن بگوییم رویکرد کافکا در مورد اقتدار پدرش، خصومت او را به اقتداری نمادین مبدل می‌سازد که محصول فعالیتی مؤثر است، فعالیت مؤثر اصل نظام‌هایی است که بسان حکومت‌های کمونیستی عقلانی باشند و برای هر پرسشی پاسخی را از آستین بیرون بکشد؛ اما در این نظام با رویکردی والا که در آن لحظهٔ حال از سایر لحظاتش مجزاست عملاً نه می‌توان با تسـامح برخورد کرد و نه می‌توان آن را محکوم کرد، این مشـکل حزبی اسـت که تنها به عقلانیت بها می‌دهد و ارزش‌های غیرعقلایی را تجملات بیهوده و کودکانه می‌پندارد و نقاب‌های کشیده شده بر چهره را به‌عنوان سلایق شخصی بر می‌شمارد، تنها رویکرد والای مجاز نزد کمونیست‌ها راه‌ورسم کودکان است آن هم تا زمانی که بزرگ نشده‌اند، چرا که اگر بزرگسالی پیدا شود که معنایی بلوغ‌یافته به کودکی دهد و یا از حسی بنویسد که ارزشی والا به کودک دهد، در جامعه کمونیسـتی جایی ندارد، در جامعه‌ای که فردگرایی بورژوازی از آن کنار گذاشـته شـده است، دفاع از طنز کودکانه و غافلگیرکنندهٔ کافکا غیرممکن است، اساس کمونیسم نفی مطلق است، درست نقطهٔ مقابل آنچه که نام کافکا به ذهن متبادر می‌کند.

اما کافکا خود موافق است

هیچ‌چیزی وجود نداشت که وی بخواهد از آن دفاع کند، نمی‌خواست تحت لوای هیچ نامی حرف‌هایش را بزنند، آنچه که ماهیت هیچ بودن او را یادآور می‌شـــد، همان جایی بود که کنش مؤثر دســـت به انکارش می‌زد، او چیزی به جز ســرپیچی از کنش مؤثر نبود و به همین دلیل در برابر اقتداری که او را انکار می‌کرد، ســر تعظیم فرود آورد و از قضــا تعظیم وی حتی خشن‌تر از بیانیه‌هایی بود که با صراحت فریاد می‌زنند، کافکا سر تعظیم فرود آورد و به هنگام تعظیم در برابر سکوت، عشق و مرگ که هرگز نتوانسته بودند او را تسلیم کنند عشق ورزید و مرد، فرانتس تسلیم نشد چرا که آن نیستی که در برابر عشق و مرگ تسلیم نمی‌شود، نشانگر والا بودن حقیقی است.

فصل پنجم:
شارل بودلر/گل‌های شر

مردی که تا خویش را محکوم نمی‌کرد نمی‌توانست خود را دوست داشته باشد
جهان کسل‌کننده نثر و شعر
احساس در شعر نقطهٔ مقابل شعر است!
بودلر و وضعیت محال
اهمیت تاریخی گل‌های شر

مردی که تا خویش را محکوم نمی‌کرد نمی‌توانست خود را دوست بدارد!

سارتر[۱۷] موقعیت اخلاقی بودلر را این‌گونه با جزئیات تعریف و تشریح می‌کند:

شر دقیقاً به همان علت رخ می‌دهد که در نقطهٔ مقابل آن چیزی است که ما آن را خیر می‌نامیم و از قضا در جهت تصدیق خیر به عمل می‌آید، اما این دقیقاً همان خواستهٔ ما نیست، اگر چه از شر تنفر داریم؛ اما به دنبال خواسته‌های خودمان هم نیستیم، برای خیر هماره غایت نهایی‌اش با اراده‌ای قوی همراه بوده است و این همان نگرش بودلر تلقی شده است، بین اعمال و گناهان عادی وی حسی آمیخته با عدم گناه و تقدس بسان قیاس میان ارواح شیطانی و آتئیسم به چشم می‌خورد، آتئیست خدا را نادیده می‌انگارد چرا که برای یکبار تصمیم گرفته است که خدایی وجود ندارد؛ اما کشیش با روحی تاریک به همان علت از خدا تنفر داشت که او را دوست‌داشتنی می‌پنداشت، وی خدا را تحقیر می‌کند چرا که قابل‌احترام است، او در مقام انکار نظم حاکم بر می‌آید و درعین‌حال همان نظم را حفظ و تأیید می‌کند، اگر وی می‌توانست لحظه‌ای ادعاهای خویش را کنار بگذارد، شاید که وجدان وی بار دیگر می‌توانست با صلح آشتی کند، شر ناگاه به خیر مبدل می‌شود؛ اما باوجود برتری‌اش از خود فراتر نمی‌رود، او در پوچی نمایان می‌شود، بی‌خدا و بی عذر و بهانه، درحالی‌که تمام مسئولیت‌ها را به عهده گرفته است

این گفته بی شک درست است، کمااینکه دیدگاه سارتر در این مورد بیشتر از دیگران حائز اهمیت است:

اینکه می‌گویند آزادی گزاره‌ای انتخاب‌شدنی است، کاملاً اشتباه است، تمام جهان معطوف به ارادهٔ خیر است و برای مغروق شدن در شر به آن نیازمند هستند، وی به خود لعنت می‌فرستد چرا که خود را ناتوان از یافتن راهی می‌بیند که بتواند به واسطه آن به آزادی و رهایی دست یابد، او سعی می‌کند تا به خلق‌کردن روی بیاورد، آن هم در جهانی که تک‌تک اجزای آن به‌منظور نشان‌دادن تقرب و عظمت این جهان خود قربانی می‌شوند، او به عصیان که خاصهٔ جهان مجرد است تکیه می‌کند، بنابراین ماحصلش آن چیزی خواهد بود که تاکنون آن را تجربه نکرده‌ایم، هیچ‌چیزی بر رویش ولو جهان مادیت گرا تأثیرگذار نخواهد بود، ماتریالیسم کالایی تجملی و درعین‌حال بی‌ارزش محسوب می‌گردد، حال در این قسمت می‌بایست نگاهی به رابطهٔ میان شر و شعر بیندازیم، زمانی که شعر به دامان شر پناه می‌برد با دو نوع خلقت معین مواجه هستیم، خالق گل‌های شر به‌صورت ناخودآگاهانه به خلق شر نمی‌پردازد، بودلر شر را می‌شناسد و نسبت به آن ادای احترام می‌کند، او می‌پذیرد که همه چیز نسبی است و شری بدون خیر وجود ندارد.

سارتر به‌صورت گذرا به رابطهٔ شر و شعر اشاره می‌کند؛ اما نتیجه‌ای از آن نمی‌گیرد درحالی‌که عنصر شر به‌وضوح در آثار بودلر آشکار است، آیا این گزاره ارتباطی به ذات شعر دارد؟ سارتر در این باب چیزی نمی‌گوید تنها به توصیف نوعی از آزادی می‌پردازد که به خیر در شکل سنتی یا باتوجه‌به نظم موجود اتکا نمی‌کند، وی بر طبق این قیاس شاعر را در جایگاهی قابل‌احترام و درعین‌حال کوچک برمی‌شمارد و برای این قیاس از بودلر به‌عنوان‌مثال بهره

[17] Jean-Paul Sartre

می‌جوید، او را شاعری قلمداد می‌کند که از مرحلهٔ کودکی‌اش فراتر نرفته است، وی نبوغ را این‌گونه تعریف کرد: کودکی که ارادهٔ خویش را بازیافته بود، کودکی که باایمان خویش زیست می‌کند.

اما کودک هر چه که بیشتر رشد می‌کند و بزرگ‌تر می‌شود، هوشش نسبت به والدینش هم بیشتر خواهد شد و ناگاه به این درک خواهد رسید که در پشت او هیچ پلی وجود ندارد، وظایف و آداب‌ورسوم و تعهدات محدودش رنگ می‌بازد و دیگر برایش غیرموجه و غیرقابل‌توجیه خواهد بود، وی با آزادی بی حد و حصری مواجه می‌شود و همه چیز برایش از نو آغاز می‌شود، او به ناگاه خود را در خلوت و نیستی می‌یابد، بودلر به هر شکلی می‌خواست از تاوان دادن اجتناب کند

سارتر در مطالعه‌اش بودلر را به‌خاطرداشتن زندگی مبتنی بر اخلاق سرزنش می‌کند و از آن به‌عنوان محدودیت و تلاشی برای شکنجه‌اش یاد می‌کند، آیا مطمئناً می‌توان گفت که شعر و نه‌تنها شعر بودلر به‌مثابه حقیقتی اخلاقی و یا تلاشی برای جستجوی تحجر بود که به‌اشتباه به آن پرداخته شده است؟

سارتر به‌صورت ناخواسته مسئله اخلاق را با شعر پیوند داده است، وی برای این موضوع به نامهٔ بودلر به آنسل که به تاریخ هجدهم فوریه ۱۸۶۶ نوشته شده است، اشاره می‌کند:

چه کسی حدس زده که چه چیزی بیشتر از دیگر چیزها می‌تواند حائز اهمیت باشد؟ آیا تمام قلبم، مهرم، باطنم، دینم (با لباس مبدل) نفرتم، در این کتاب سفاک خلاصه شده است؟ درست است که من خلاف آن را خواهم نوشت، به خداوند سوگند که این کتاب نمونه‌ای از هنر ناب، تقلید و مکر و حیله است و من جز یک دروغگوی رسواشده نیستم.

سارتر این نقل‌قول را در اثبات بودلر آورده است، وی (بودلر) با تأیید اخلاق خدایگان خویش در گل‌های شر (به‌عنوان اثری پایبند به مقوله هنر برای هنر) و تصدیق اخلاق به‌عنوان امری قدسی وحشت در دل مخاطب میندازد، نامهٔ بودلر به آنسل بی شک می‌تواند تصویری بهتر از نگاه وی نسبت به دین به دست مخاطب دهد؛ اما سارتر با ساده‌سازی این امر، اساس شعر و اخلاق را در بودلر به زیر سؤال می‌برد.

اگر آزادی بنیان شعر را تشکیل می‌دهد بنابراین بگذارید تا به تشریح این گزاره بپردازم، رفتار شهریارانه (حاکمانه) نمونه‌ای از جستجوی تحجر است، نمود یاس و بدبختی در شعر در تقابل با آزادی نمایان می‌شود، اگر چه شعر ممکن است به‌صورت شفاهی به لگدمال‌کردن امری بپردازد؛ اما به برقراری نظم کمک خواهد نمود و ازاین‌رو هیچ جایگزینی برایش وجود ندارد.

احساس انزجار از ناتوانی، یک شاعر را وادار به کنش سیاسی خواهد نمود و بدین واسطه او قربانی است چرا که شعر را به حال خویش رها می‌کند و مسئولیت‌های متعددی را به عهده می‌گیرد، ما دیگر نمی‌توانیم به او کمکی نماییم چرا که ذات شاعرانه خویش را به فراموشی سپرده است و خود را مبدل به کودکی کرده که تمایل دارد در بازی کودکانهٔ خویش مغروق باشد.

به‌صورت دقیق می‌توانیم بگوییم که آزادی همان قدرت کودک است، برای بزرگسالان که مقید به اجرای مقرراتی اجباری هستند این یک رؤیا، آرزو و تخیل محسوب می‌گردد، آیا آزادی همان گزارهٔ قدرتمندی نیست که خداوند

هم از داشتن آن عاجز است؟ او تنها آن را به‌صورت شفاهی در اختیار دارد؛ اما وی نمی‌تواند از نظم حاکمی که ایجاد کرده سرپیچی کند، چه تضمینی برایش وجود دارد؟

آزادی ژرف خداوند در نزد مردی که شیطان گوشه‌نشین در نزدش هویداست، ناپیدا خواهد ماند، سارتر می‌پرسد: کدام شیطان؟ این شیطان کیست؟ اگر این شیطان آن کودک سرکش و عبوس برای دیده‌شدن در نزد والدینش نیست، پس کدام شیطان در چارچوب خیر خود را محصور خواهد نمود؟ آزادی کودک (شیطان) در نزد والدین (خدا) محصور و محدود شده است و آن را به تمسخر مبدل می‌کند (تقلیل می‌دهد)

حس نفرت و عصیان در کودک به‌واسطهٔ رشک و تحسین کنترل می‌شود تا جایی که وی خود را بزرگسالی فرض می‌کند که خود را به عصیان نزدیک می‌بیند، او می‌تواند به طرق مختلف خود را عاجز جلوه دهد و از سویی وانمود کند که بسان یک بزرگسال رفتار می‌کند آن هم بی‌آنکه تعهدات آنها را به عهده بگیرد، این نگرش ساده نیازمند انفعالی کودکانه است، وی این شکل از زندگی را در جوار کسانی که این‌گونه سرگرم می‌شوند ادامه می‌دهد، این شکل لنگ از زیستن به‌صورت سنتی از امتیازات شاعر بودن است، او دیگران را با واژه‌های خویش رام می کندو می‌تواند وزن این بی روحی و حقیقت ملالت‌بار را به‌واسطهٔ تأکید بر آن کمی سبک‌تر جلوه دهد، البته احتمالش کم است که بوی مکر و شر به مشام رسد و اگر آنها بخواهند تعهداتشان را تصدیق نمایند، بی روحی همچنان ادامه خواهد داشت، گرچه این نیز خود نوعی مکر است؛ اما آنها این‌گونه بدبخت بودن را پذیرفته‌اند، بودلر خود اعتراف می‌کند که شرمسار است که بودنی این‌چنینی را پذیرفته است، مشکلاتی که سارتر به آن اشاره می‌کند به‌راحتی قابل‌حل نیست چرا که اگر غیر از این است پس نگرش بودلر تأسف‌بار است، اما مخالفت با او نیز غیرانسانی است، اگر نخواهیم این موارد را در نظر بگیریم گزینه دیگری در پیش روی ما باقی نخواهد ماند، واقعیت این است که بودلر عمداً از رفتار به‌مانند یک مرد واقعی امتناع می‌ورزید، حق با سارتر است، بودلر بسان یک مرد مأیوس رفتار می‌کرد، بودلر ترجیح می‌داد بسان یک کودک با اشتباه رفتار کند؛ اما پیش از محکوم‌کردن وی باید این سؤال را از خود داشته باشیم که باید چه نوع رفتاری را انتخاب کنیم؟ آیا دلیل اشتباه وی این بود که گزینهٔ دیگری برای انتخاب نداشت؟ آیا این تنها اشتباهی رقت‌بار بود؟ و یا اینکه نتیجه افراط بود؟ آیا این تیره‌بختی همان روش غیر قاطعانه نیست؟ و حتی متعجبم از اینکه آیا این انتخابی شعری است؟ آیا این انتخابی انسانی است؟ این همان نکتهٔ نهفته در این کتاب است که انسان لزوماً نمی‌تواند خود را سرکوب کند چرا که به شناخت درستی از خویش نرسیده است و می‌بایست تا پایان راه خویش را دوست بدارد مگر آنکه محکوم شود.

گزاره‌های پیشین ما را به‌سوی جهانی سوق می‌دهد که نمی‌توان سارتر را به علت دوری‌جستن از آن سرزنش نمود، کتاب من تلاشی برای کشف جهانی جدید است؛ اما این امر در گذر زمان رخ می‌دهد، رنه شار می‌نویسد: انسان چشمان خویش را عادلانه نبسته و چیزهایی را نمی‌بیند که ارزش دیدن دارند؛ اما سارتر می‌گوید:

برای آرامش ما دیدن درخت در حیاط منزلمان کافی است، به‌نحوی‌که در آن مجذوب می‌شویم و به‌گونه‌ای تعمق می‌کنیم که خودمان را از یاد می‌بریم؛ اما بودلر کسی بود که خویش را از یاد نبرد، او به درون خویش آگاه بود و می‌دانست در حال نظاره‌ٔ چه چیزی است و به واسطه این آگاهی همه چیز برایش کوچک‌تر و کم‌رنگ‌تر به نظر می‌رسید، گویی که از پشت شیشه‌های یک عینک در حال نظاره آن است، وی آنها را به چشم یک راهنمایی و یا نشانه‌گذاری نمی‌نگریست، گویی مأموریتشان بازگرداندن افراد به خودآگاهی بود، فاصله‌ای میان بودلر و جهان وجود داشت که این فاصله بین ما و جهانمان نیست، فاصله‌ای میان وی و ابژه‌ها وجود دارد، نوعی بینش ملال‌آور همچون نفس‌کشیدن در هوای گرم تابستان درآن به چشم می‌خورد.

هیچ راه بهتری برای نشان‌دادن این فاصله میان بینش شعری و زندگی روزمره وجود ندارد، ما خود را به فراموشی می‌سپاریم و این نشانه‌های موجود در کتاب‌ها هستند که راه را به ما نشان می‌دهند؛ اما این آن بینش شهریارانه نیست، اگر چه ما تابع همان راهی هستیم که در حال حرکت در آن هستیم، به تعبیر سارتر بسیاری از رخدادهای حال به‌واسطهٔ آینده تعیین می‌شود، آنچه امروز وجود دارد توسط آن چیزی پدیدآمده که وجود نداشته است، فلاسفه امروزی آن را تعالی می‌نامند و نشانه‌های درون یک کتاب را ازاین‌جهت متعالی ارزیابی می‌کنند، آن نشانه‌ها به سرکوب ما و فراموشی‌مان کمک خواهند نمود، آن نشانه‌ها به کوچک‌تر و کم‌رنگ‌تر شدن گزاره‌ها در نزدمان کمک خواهند نمود؛ اما بودلر چشمانش را باز کرد و خود را سرکوب نکرد چرا که هدفی به جز فرصتی که در اختیارش قرار گرفته بود نداشت، او با مشاهده فرصت‌ها خویش را رویت نمود.

باید خاطرنشان کنم که سارتر از مواضع خویش عقب‌نشینی نمی‌کند؛ اما با پذیرفتن خطاهایش مخاطب را در نوعی سردرگمی رها می‌سازد، پوزش می‌طلبم که برای تشریح و اثبات این موضوع مجبور هستم که وارد نوعی انحراف فلسفی شوم، من درباره عقاید سارتر که باعث کم‌رنگ‌تر شدن بینش شاعرانه بودلرکه با استناد به نشانه‌های موجود در کتابش است بحث نخواهم کرد؛ اما رویکرد سارتر صرفاً آن چیزی نیست که به امر متعالی ختم شود چرا که از تأمل شاعرانه چشم‌پوشی کرده است، من می‌پذیرم که جایگزینی واژگانی وی مناسب نبوده است.

بودلر در صدد بود تا نارضایتی از وضعیت خویش را به‌عنوان تعالی عینی بروز دهد، هر چند که دیگر این شکل از تعالی ارتباطی به نشانه‌های موجود در کتاب‌ها ندارد و تنها تعیین وضعیت حال به واسطه آینده است، گویی این نشانه‌ها برای سرکوب خویش و نشان‌دادن نشانه‌هایی دیگر مهیا شده‌اند، هدف از این نگاه اجمالی رسیدن به نگاهی ملموس است که فراتر از بیان ماست، مسلماً این نگاه یک‌سویه هم تحت‌تأثیر آینده قرار دارد؛ اما آینده صرفاً یک‌جهت برای‌آنکه همه چیزمان را به آن معطوف کنیم نیست، بلکه صرفاً به‌عنوان جهت مطرح می‌شود تا از ما بگریزد و یا بهتر است بگوییم آینده تنها شبحی از خویش است.

سارتر می‌گوید: به‌طورقطع طبیعت ما را در مسیر درست خویش قرار نمی‌دهد و زمانی که این هدف با معنویت ترکیب شود بی‌اعتبارتر و پوچ‌تر بسان گذشتهٔ ازدست‌رفته خواهد شد.

با خود می‌گفتم که برای بحث روی سخنان آتشین سارتر بی شک باید به‌صورت موشکافانه وارد عمل شوم وگرنه شروع این کار طولانی بی‌فایده است، روشن‌سازی و شفاف‌کردن اگر نتیجهٔ گمراه‌کننده‌ای به همراه داشته باشد، بسان یک قمار خواهد بود، درک نوع خاصی از جدل‌ها همواره برایم مشکل بوده است چرا که معیارم در نقد حمله و جدل شخصی نبوده است، بلکه دفاع از شعر بوده است، اگر مبحث چالش برانگیزی را مطرح می‌کنم همواره به‌این‌علت است که قصد دارم مواضعم را روشن سازم و با این نگاه به درک آن اصرار می‌ورزم و به‌زعم عده‌ای این نگاه شعر را به خطر میندازد، طبیعی است که شما هر چیزی را نشانه‌ای در یک تابلوی راهنمایی می‌دانید، دقت کنید که گذشته و حال و آینده در تعیین معنای شعر دخالت دارند؛ اما همواره این آینده است که بر حال و گذشته تقدم دارد، هر چند که جنبه‌های منفی آینده نیز نمایان می‌شود؛ اما هدف شاعرانه حائز اهمیت و تعیین‌کننده است و این امر ممکن نخواهد بود مگر با جایگزینی میل و شور آن هم پیش از آنکه احساس عدم رضایت ایجاد شود.

در نهایت به این حس خواهیم رسید که داشتن احساس متعالی یکی از لازمه‌های کیفیت شعری است؛ اما باید به این درک برسیم که ما نمی‌توانیم به واسطه واژگان همه چیز را به ورطه نابودی بکشانیم، ما نمی‌توانیم منکر آن شویم که این تنها صداقت شاعر است که به ماندگاری او کمک خواهد نمود و این همان چیزی است که سارتر آن را درک کرده بود و ما را به فهم آن تشویق می‌نمود.

لازم می‌دانم در این قسمت تأکیدی بر ارزش‌های عرفانی در جهت شناخت هویت و بلاغت شعری داشته باشم، توجه به این مطلب خود گویای آن است که سارتر قصد دارد از مبحث تعالی عینی نیز عبور کند و به نظمی سازمان‌یافته دست یابد و برای رسیدن به این نظم مجبور است دچار بی‌نظمی شود، بودلر تلاش می‌کند تا مجدداً آنچه از ذهنش می‌گذرد را بازیابی کند، جوهرهٔ شعر بودلر تحت‌تأثیر تنشی دردناک قرار دارد، پیوندی میان ابژه (صداقت) و سوژه (همه آنچه که ازدست‌داده است و سبب رنج و درد او شده است) در اثرش شکل‌گرفته است، تمام آنچه که سارتر پیش‌ازاین به آن اشاره می‌کند در ارتباط مستقیم با همان ابژه است.

در باب تقدم و تأخر ابژه و سوژه در جهان نثر می‌توان گفت که این امر ریشه در آیندهٔ جهان شعری دارد (توجه کنید این مسیر است که جهت دهی را مشخص می‌کند) ما می‌توانیم شاعرانگی را به مانند لوسین لوی برول در سادگی و درک پیاژه‌ها و روابط ابژه و سوژه و آنچه وابسته به زمان حال است تعریف کنیم.

این سادگی ماحصل ان چیزی است که در شعر رخ می‌دهد و برگرفته از حس مستقل از نتیجه است، از سویی دیگر نشانه‌ها در اینجا کاربردی ندارند؛ بلکه همه چیز منوط به آینده است، این مسیر است که مارا به سرمنزل مقصود می‌رساند، آنچه که به ذهن شاعر خطور می‌کند برگرفته از گذشته است و بدین واسطه شعر وسیله‌ای برای بیان آن است، در هنگام سرایش حافظهٔ حال و تهاجم سوژه در زمان حال تعیین‌کننده است، شاعر با درنظرگیری ریشهٔ مفاهیم به سراییدن مشغول می‌شود، درهم‌آمیختگی ابژه و سوژه و تعالی‌بخش‌های گوناگون در ارتباط مستقیم با یکدیگر قرار دارند و تنها گزاره تکرار مانع از درک زمان حال می‌شود، ما حتی باید تا جایی پیش روی کنیم که برداشتی مبنی بر آنکه شعر نشان‌دهندهٔ پشیمانی از گذشته است رخ ندهد و همگان به این باور برسند که پشیمانی

دروغی شاعرانه است و این وقفه سبب به بار نشستن حقیقت شود. زیرا گذشته بی‌اهمیت‌تر از آن است که برایش اظهار پشیمانی کنیم، این گفته‌ها ما را به‌سوی تحلیل‌های سارتر سوق می‌دهد، اگر این گفته‌ها درست باشد پس شعر به دنبال آن است که ابژه را به موضوعی بدل کند و بالعکس، بنابراین ما در یک بازی گرفتار هستیم، آیا این یک بازی درخشان است؟ اساساً وجود شعر امکان دارد؛ اما آیا تاریخ شعر موفقیت تلاش‌های پوچ است؟ ما به‌سختی می‌توانیم این قاعدهٔ کلی را انکار کنیم چرا که شاعران فریب‌کار و دروغگو هستند، همان‌گونه که زرتشت می‌گوید و در ادامه میفزاید که او هم شاعر است، اما ترکیب سوژه و ابژه، انسان وجهان، نمی‌تواند دروغ باشد چرا که ما در وهله اول می‌توانیم از تلاش در آن جهت اجتناب کنیم که خود امری پوچ است، چنین ادغامی غیرممکن است و باتوجه‌به این موضوع، سارتر به‌درستی می‌گوید که تراژدی شاعر، میل به مجنون بودن و یکسان کردن سوژه و ابژه به‌صورت عینی است, بر طبق نظر سارتر این میل دربودلر و تمام شاعران به چشم می‌خورد, اما از هرسو که بنگریم این سنتز تغییر ناپذیری و فناپذیری میان سوژه و ابژه از گذشته در تعقیب شعر بوده است, بنابراین تعریف از شعر را محدود می‌کند, این محدودیت, تقدم و تأخر آن را به امری غیر ممکن و اقناع ناشدنی مبدل می‌سازد, هرچند که سخن گفتن در باب غیر ممکن‌ها دشوار است؛ اما با توجه به مطالعات سارتر بدبختی بودلر این بود که می‌خواست همان گونه‌ای باشد که برای دیگران بود؛ اما آیا انسان تمایل دارد که اگاهی اش شبیه به آن چیزی شود که انعکاس آن از دیگر چیزهاست؟ تصور نمی‌کنم شعر به معنی نادیده انگاری معناها باشدو به همین دلیل است که سارتر مطرح می‌کند که او می‌تواند از آنچه که سبب تقلیل او به مسائل روزمره شود فرار کند, این همان شعر است که در جست و جوی هویت خویش و انعکاس دادن آگاهی موجود در آنهاست و به تعبیری درجست و جوی غیر ممکن‌هاست اما اجتناب از انعکاس دادن مسائل همان میل به غیرممکن است.

احساس در شعر نقطهٔ مقابل شعر است!

من باور دارم که سارتر صادقانه فلاکت شعر را باتوجه‌به وضعیت بودلر به تصویر کشیده است، طبیعت شعر به دنبال اجبار نسبت به عدم رضایت با توجه ابژه‌هایی ثابت است و همین عامل شعر را نابود می‌کند، چرا که به دنبال مالکیت ابژه‌هاست و به‌واسطهٔ ازبین‌بردن آن‌ها می‌تواند خود را رها سازد و به‌صراحت وجودی خویش بازگردد، نکته‌ای که می‌تواند به بازپس‌گرفتن هویت و جهان شعری شاعر کمک شایانی نماید، باتوجه‌به این رخداد شاعر می‌تواند با جایگزینی این نسخه به‌جای نسخهٔ پیشین به مالکیت خویش بیندیشند، در این جا ما با موضوعی کودکانه مواجه هستیم که بزرگسالان آن را انکار می‌کنند؛ اما بودلر هر گز تصور نکرد که در جایگاه یک استاد قرار گرفته و می‌تواند آزادی بی حد و حصری را مهیا سازد، اما بااین‌حال او مجبور شد تا با رقیبی که از او دوری می‌جست رقابت کند، مسلماً او در جست‌وجوی خویش بود، هرگز خود را گم یا فراموش نکرد و همواره به نظارهٔ خویش نشسته بود، این نیروی تازه همان چیزی بود که سارتر به آن اشاره کرده بود، نبوغ وی در تنش و ناتوانی شاعرانه‌اش خلاصه شده بود، شکی وجود ندارد که سرنوشت شاعر تمام شده منحصربه‌فرد است و وظیفهٔ او سرکوب نفس جهان یا کم‌رنگ جلوه‌دادن نفس جهان است، سارتر به این کاستی در آثار بودلر اشاره می‌کند، بودلر پس از ازدواج دوم مادرش او را ترک می‌کند و آن را به حس تنهایی‌اش از دوران کودکی یا تقدیر ابدی خویش تشبیه می‌کند، آنچه که به بودلر وحی شده بود این بود که از کودکی با دو احساس متناقض در قلبش مواجه بوده است، وحشت از زندگی و خلسهٔ زندگی، ما نمی‌توانیم به طور حتم از غیرقابل‌جایگزین بودن آنچه که نبوغ شاعرانه نامیده می‌شود سخن بگوییم (همان‌گونه که بلیک آن را امری عادی و مشترک در میان همهٔ شاعران می‌دانست) و این مرتبط با میل به از نو ساختن به‌صورت ملموس است، ماهیت بیرونی تنها وجود دارد؛ اما هنوز در فرد یا توده شکل نگرفته است، هنوز هم می‌بایست با تردید به آن نگریست، خواه آنکه آگاهی در ما شکل‌گرفته باشد هنوز هم نمی‌توان با قاطعیت در باب منحصربه‌فرد بودن آن سخنی به میان آورد، یک فرد امکان دارد که تعلق خاطر به شهر، خانواده و یا همسرش را داشته باشد و یا حتی ممکن است این تعلق خاطر را نسبت به خود داشته باشد، بی شک این امر سبب گرایش به شاعری و منجر به خلاقیت کلامی خواهد شد که به‌وضوح در آن شعر می‌توان میل شخصی فرد را رویت نمود، بنابراین می‌توان گفت که شاعر بخشی از وجودش را برای خود نگاه می‌دارد و بخشی دیگر را در اختیار جامعه قرار می‌دهد، بنا بر گفته‌های سارتر این نارضایتی تنها به‌واسطهٔ ابژه‌های فریبنده نمایان می‌شوند و شخص با بازیابی خویش به یکتایی فریب‌دهنده‌ای دست می‌یابد، اما این وجود یکتا تنها این شانس را دارد که اصلاحاتی را رقم بزند بی‌آنکه قدرت انجام کاری را داشته باشد، سارتر به‌خوبی این موضوع را در باب بودلر تشریح می‌کند و می‌گوید:

بالاترین آرزوی وی این بود که مانند یک مجسمه در آرامش زیست کند بی‌آنکه بخواهد شری به پا کند، او شاعر را مشتاق به محوشدن در غبار گذشته می‌داند، درحالی‌که تصویری که از زندگی وی وجود دارد در تضاد با این نگاه است، چرا که بودلر به‌واسطهٔ کلامش به زندگی بی‌حدومرز بدرود گفته بود و از این روست که سارتر از او تصویر یک موجود ناراضی ساخته است و از سویی دیگر مدعی می‌شود که خواستهٔ بودلر غیرممکن و غیرقابل‌دستیابی است، بسیار منطقی‌تر می‌بود که احساس یکتایی بودلر با جزئیات بیشتری تشریح می‌شد، چرا که بودلر مانند یک کودک تنها به خلسه و وحشت از زندگی باور دارد و هیچ‌چیز دیگری نمی‌تواند از میزان وحشت او بکاهد، ما باید تمام

جنبه‌های نگون‌بختی وی را بررسی کنیم، سارتر مدعی است که بودلر در پی ویرانگری بود و آنچه که خواسته‌اش بوده غیرممکن بود، هر چقدر که تمام این امور حقیقی به نظر برسند؛ اما فریبنده و به‌مانند یک خیال واهی خواهد بود، ازاین‌رو ذات شکنجه شده و خودساخته او در بیکاری تلف شد تا جایی که سارتر اعتراف می‌کند وی یکتایی بی‌مثال خویش را در آغوش گرفته بود و سعی می‌کرد تصویری از خود ارائه دهد که گویی در موقعیتی منحصربه‌فرد قرار گرفته بود، درحالی‌که بیانی کامل از خلسه و وحشت تمامیت شعرش را در بر می‌گرفت و می‌توانست محدودکننده و یا حساسیت‌برانگیز باشد، این فرم سترونی باعث ناراحتی سارتر می‌شود، فضای آغشته به گناه، طرد و نفرت ما را به‌سوی تنشی هدایت می‌کند که در پی انکار خیر است، مانند ورزشکاری که وزن خویش را انکار می‌کند، چرا که تلاش‌هایش را در جهت کم‌کردن وزنش بیهوده می‌انگارد، نگاه نهفته در پشت اشعار وی متحجرانه است چرا که وجود را به موجودیت تقلیل می‌دهد و این نوع از نمایش گناه، نفرت و آزادی بدون کنش با همان فرم غیرقابل‌تغییر تکراری است، شعری زنده مانده که همیشه در نقطهٔ مقابل خویش قرار گرفته و دارای موضوعی فانی است.

اما اگر شعر به دنبال یکسان سازی ماهیت خویش با ابژه و سوژه باشد این امر شاعر را به فردی مأیوس و شکست خورده مبدل می‌کند, ابژه جهان غیر قابل تقلیل و غیرتابع است, بنابراین خلق این چنین ترکیب شعری خیانت درحق شعر است و این خیانتی نبوده است که تنها در زندگی شاعران مرده رویت شده باشد چرا که عذاب پایان ناپذیر شاعر می‌تواند صحت و سقم این موضوع را آشکار کند و سارتر به ما کمک می‌کند تا ببنیم که پایان راه بودلر به کجا رسیده است, شکوه تنهایی می‌توانست او را به سنگ بدل کند و بر مبنای وصیت نامه‌اش بودلر تا پایان عمر به دنبال غیر ممکن‌ها بود.

بودلر و وضعیت محال

کمی آگاهی و درک از وضعیت خودمان این تردید را توجیه می‌کند که ما نمی‌توانیم مشخصاً بدانیم که چه چیزی برای بودلر دارای ارزش والایی است، شاید باید این‌طور نتیجه‌گیری کنیم که رابطهٔ مصیبت‌بار میان انسان‌ها و ارزش‌ها سبب شد تا بودلر آن را نادیده بگیرد، ما ممکن است این ضعف در تصمیم‌گیری را نوعی خیانت بپنداریم؛ اما اگر به‌صورت مجزا به این موضوع بنگریم هیچ‌چیز شگفت‌انگیزی در آزادی وجود ندارد که ما را به شکلی ناگهانی و غیرقابل‌پیش‌بینی به‌سوی خود جذب کند چرا که به تصمیم‌های از پیش گرفته شده موقعیتی محول نمی‌شود، این درست است که بودلرگرفتار پیچ‌وخم تصمیماتش بود؛ اما رهایی از هر گرفتاری می‌تواند مسیر را تا به انتها برایمان روشن سازد، وی بلندپروازی‌هایی داشت که تغییرناپذیری را در بطن خویش به همراه داشت و همین انانیسم یک شعر محزون را برایش به ارمغان می‌آورد، از سوی دیگر ما نمی‌توانیم به درک ماندگاری وقایع پیشین در درون او برسیم، فرسودگی که برایش رهاورد سکون بود و از همه مهم‌تر پیری زودرس که در اثری به نام گل‌های شر هویداست، ازاین‌رو می‌توانیم به درک گفته‌های سارتر برسیم، تفسیرهایی که بر مبنای آن سارتر به این اطمینان دست‌یافت که بودلر شخصی تغییرناپذیر و غیرقابل‌اصلاح است که این نوع از زندگی را برای خود برگزید، زندگی مألوف با مرگ که به پایانی زودرس منجر شد، شعر کامل او توأم با تصاویری سرشار از سکون بود، از حیوانی که در درون خویش به‌دام‌افتاده بود و این سبب برانگیخته‌شدنش شده بود، به‌مانند ملتی که تصمیم می‌گیرد که بر مبنای تصویر تاریخی خویش زندگی کندو می‌پذیرد که برای فرار از شکست خود را نابود کند، خلاقیت‌های شعری وی نشانگر محدودیت‌های او از گذشته است چرا که او ازآن‌گذشته احساس عدم رضایت می‌کرد و نمی‌توانست خود را از آن جدا کند و به زیستن یک‌شکل خویش که آن هم چیزی جز عدم رضایت دائمی نیست ادامه می‌دهد، این لذت خشمگینانه با شکستی همیشگی برایش همراه بود و ترس از رضایت، آزادی را برایش به نقطهٔ مقابلش تبدیل کرده بود، اما سارتر بر روی حقیقت زندگی بودلر پافشاری می‌کند و معتقد است که او بعد از طغیان دوران جوانی روندی روبه افول را تجربه کرد و به سقوطی پایان‌ناپذیر نزدیک شد، سارتر می‌نویسد:

تا سال ۱۸۴۶ (یعنی زمانی که بودلر ۲۵ساله بود) نیمی از ثروتش را خرج کرده بود و اکثر اشعار خود را نوشته بود، رابطهٔ او با پدر و مادرش شبیه به بیماری مقاربتی شده بود که در حال کشتن آن بود، او با زنی آشنا شده بود که در هر لحظه از زندگی‌اش او را به نقطهٔ پایان خویش می‌رساند، چرا که می‌خواست کارهایش را با تصاویری عجیب‌وغریب ارائه دهد، اما دیدگاه سارتر در باب نوشته‌های بودلر این است که به‌زعم وی تمام نوشته‌های بودلر همگی تکراری و نشان از پریشان‌احوالی و اندوه دارد، من می‌خواهم توجه شما را به نمایشنامه‌ای به تاریخ ۲۸ ژانویه ۱۸۵۴ جلب کنم که در آن شب‌هنگام یک کارگر مست زنی را ملاقات می‌کند که او را رها کرده بود، آن زن بعد از امتناع به خانه بازگشته بود، باوجودآنکه هنوز نه قلبش احساس یاس داشت؛ اما این ناامیدی در طول مسیر او را به سمت خوشی هدایت کرد، و این اپیزود از یک آهنگ تأثیر گرفته بود که این‌گونه آغاز می‌شود:

هیچ‌چیزی دوست‌داشتنی نیست
هیچ‌چیزی دوست‌داشتنی نیست
سر انجامان مرد همسر خود را به درون آب می‌اندازد
و از او به‌عنوان زنی دل‌فریب یاد می‌کند...
آواز بخوان
آواز بخوان
حق داری که آواز بخوانی چرا که بسیار نوشیده‌ای

این نمایش نامه به‌نوعی تداعی‌کنندۀ گناهان سنگین نویسنده است، نویسنده‌ای که تصور می‌کند با تغییراتی جزئی در کلیسا می‌تواند همه مشکلات را حل کند، در اینجا به ناگاه تصویر شاعر دچار دفرمگی و تغییر می‌شود، سکون تصویر با ریتمی نه‌چندان نرم و پرتنش خود را تحمیل می‌کند، دیگر آن گذشتهٔ محدود نمی‌تواند ما را افسون خویش کند و این عدم محدودیت خود نشانگر جاذبهٔ آزادی و گذر از محدودیت است، این ایده‌ها در ذهن بودلر تصادفی نبوده است، در این قسمت قتل، شهوت، تنش و خنده با یکدیگر ادغام می‌شوند (او می‌خواست کارگری را نشان دهد که در حال حمل جسد همسرش است) نیچه می‌نویسد: می‌توان طبیعت تراژدی را رویت نمود، اینکه باوجود درک عمیق احساسات و همدردی به آن بخندیم، گرچه ممکن است فردی به آن حسی مذهبی و غیرانسانی داشته باشد، بر طبق این گفته‌ها، بودلر خود را ناتوان می‌دید و این را می‌توان از زوال قهرمان و درشت‌گویی‌های او درک کرد، اما هیچ‌چیز نمی‌تواند قله‌ای را که بودلر به آن دست‌یافته است را انکار کند، ما می‌توانیم این را از گل‌های شر که اثری معنا محور است در یابیم، بودلر هرگز این نمایشنامه را به پایان نرساند که از جمله علت‌های آن می‌تواند سستی و یا ناتوانی وی باشد، حداقل می‌دانیم که بودلر تا آنجایی که می‌توانست آن را پیش برد، از گل‌های شر به این حد از جنون رسیدن غیرممکن نبود؛ بلکه این وضعیت غیرممکن همان چیزی بود که بودلر رؤیایش را در سر می‌پروراند.

اهمیت تاریخی گل‌های شر

وجود احساس یا عدم احساس در زندگی بودلر ناشی از مقاومت وی در برابر غرایز خویش بود، شعر او را به سمت نارضایتی و سپس عدم تحمل شرایط در جهت سقوط کامل سوق داد و این تنها منحصر به یک نمایشنامه نیست، عدم تناقض و شکست قطعی وی ناشی از انتخابی اشتباه بوده که سارتر به آن اشاره می‌کند و آن را ناشی از وحشت بودلر از رضایتمندی می‌داند، این محدودیت‌ها امکان به‌دست‌آوردن سود مالی را هم از وی گرفت، موقعیت بودلر همان‌گونه که می‌خواست بود، او در نامه‌ای به مادرش از امتناع خود در تسلیم‌شدن به قانون سخن می‌گوید، وی می‌نویسد:

سرانجام دریافتم که می‌توانم قدرت کسب در آمد با برنامه‌ریزی و پشتکار داشته باشم؛ اما نگون‌بختی‌های گذشته، ناراحتی‌های مکرر و کمبود انرژی باوجود بدهکاری‌هایی که دارم و موظف به پرداخت آنها هستم، دنیای رؤیاپردازی را برایم به پایان رسانده است.

ما می‌توانیم این موضوع را به‌عنوان یک خصیصه شخصی در نظر بگیریم و آن را ناشی از ناتوانی بودلر بپنداریم، از سویی هم می‌توانیم این مسائل را در زمان خویش متصور شویم و سپس در باره این حس انزجار قضاوت کنیم، ما بودلر را می‌شناسیم و می‌دانیم که او پس از اعلام انزجار خود را تسلیم زندگی کرد و در موقعیت‌های گوناگون خود را متعهد به کار خویش نمود، وی در جایی می‌نویسد: ما به‌واسطهٔ ایده‌ها و احساساتمان (شور و هیجانات) در طول زمان خردشده‌ایم، تنها دوراه برای فرار از این کابوس و فراموشی وجود دارد، لذت و کار، لذت ما را خسته و کار مارا قوی بارمی آورد، این نگرش در آن زمان نگرشی پیشرو تلقی می‌شد، برای هر انسانی دو گرایش به‌صورت هم زمان وجود دارد، حرکت به‌سوی خدا و حرکت به‌سوی شیطان، نیایش یا معنویت، میلی است که مدام تکثیر می‌شود؛ اما حیوانیت یا گرایش به شیطان لذتی است که روبه افول در حرکت است.

اولین جمله بودلر صریحاً به همه چیز اشاره می‌کند، لذت شکل مثبت و ملموس زندگی است، ما نمی‌توانیم تجربیاتی بدون صرف هزینه‌های غیرمولد داشته باشیم، کار نوعی فعالیت است که به افزایش در آمد ما کمک می‌نماید و ما را تقویت خواهد کرد، بنابراین در هر انسانی دو گرایش به‌صورت هم‌زمان وجود دارد، اول گرایش به کار و دیگری گرایش به سمت لذت است، کار با آینده در ارتباط مستقیم است؛ اما لذت وابسته به زمان حال است، کار مفید و رضایت‌بخش است، لذت بیهوده است؛ اما این احساس نارضایتی را ترک کنید چرا که این ملاحظات اقتصادی بر مبنای اخلاقیات شکل می‌گیرد و اخلاقیات بنیان شعر است، در هر زمانی با این پرسش‌های مادی‌گرایانه و عامیانه مواجه خواهیم شد که چگونه می‌بایست درآمدهای خود را افزایش دهیم؛ اما پاسخ بودلر در این باب بسیار زیرکانه بود، به‌عبارت‌دیگر یادداشت‌های او طرد همیشگی نوشتن و چاپ نوشته‌ها به‌عنوان پروسه‌ای تولیدی بود، وی نوشته بود: به نظرم انسان مفیدی بودن وحشتناک است و این همان تفکیک‌پذیری غیرممکن از نقطه مقابل خویش یعنی خیر است که آن را می‌توان در جاهایی دیگر هم رویت نمود، او خدا را برگزید همان‌گونه که کار را انتخاب کرد؛ اما در مسیری دیگر ترجیح داد تا به شر تعلق خاطر داشته باشد، بودلر نمی‌توانست تصمیم بگیرد آیا باید به درون خود (میان لذت و کار) یا بعد بیرونی خود (میان خدا و شیطان) رجوع کند, تنها نکته‌ای که می‌توانیم بگوییم اینست که

وی می‌خواست قدرت مافوق خویش را رد کند, آنچه که او به دست آورد امتناع از کار کردن بود که برایش راضی کننده به نظر می‌رسید, وی با تعهد خویش علت رد کردن خود را نمایان کرد, او مجذوب زندگی دردناک و نا رضایت‌مندانهٔ خویش شده بود.

اما این یک خطای فردی نبود؛ بلکه ضعف تحلیل سارتر را میرساندکه او را راضی به این وضعیت نشان می‌داد و بدینوسیله سعی می‌کرد تا جنبه‌های منفی را کم رنگ‌تر جلوه دهدتا ما بتوانیم با دیدگاهی مثبت به روابط میان تولید و هزینه درطول تاریخ بنگریم, تجربهٔ بودلر تجربه‌ای تاریخی ست و همان حس تاریخی را به ما منتقل می‌کند, به مانند هر فعالیت دیگری شعر را می‌توان از نقطه نظر اقتصادی و اخلاقی نگریست, به واقع چون زندگی بودلر نا خوشایند به نظر می‌رسید می‌توان مشکلات را در این قلمرو هم بررسی نمود, سارتر هم تیز و تند نقد می‌کند و هم از سؤال کردن دوری می‌جوید, او اشتباهاتی در ارتباط میان شعر و نگرش اخلاقی شاعر مرتکب می‌شود, ما باید بپذیریم که زندگی شخصی یک فرد انتخاب اوست و باید به سراغ حسی که توانسته ایجاد کند برویم, حس شعری بودلر به خطاهای او کاری ندارد چرا که جبر هم در خطاهای او نقش بسزایی دارد.

بنا به گفتهٔ سارتر انتخاب‌های بودلر در هر دورهٔ تاریخی دیگری هم می‌توانست اتفاق بیفتد؛ اما او هیچ‌گاه اشعاری نظیر گلهای شر یبداشته است, نقد سارتر از بینش عمیقی برخوردار است هرچندکه واقعیت را نادیده می‌انگارد و نمی‌تواند پاسخگوی آن باشد, شعر بودلر به ذهن مدرن حمله کرده است یا به شکلی معکوس به قوهٔ درک ما حمله کرده است, جدای از بحث نژاد یا شانس کنش بی مثال بودلر بیانگر توجه او به ضرورت فردی بود, وی نتیجه تنش مادی تحمیل شده از نظر تاریخی بود تا جایی که فرد در قامت شاعر ازجامعه خود پیشی گرفته بود, او در گل‌های شر دو گرایش را دنبال می‌کند, جامعه به مثابه فرد مجبورست میان مراقبت از آینده و حال انتخاب کند چرا که جامعه بر اساس ضعف و قدرت افراد تبیین می‌شود, به معنای دیگر فرد در زمان حال نیست؛ بلکه مقید به آینده است, از سویی زمان حال را نمی تواندانکار کندو آنچه که باقی مانده با تصمیم گیری قطعی محقق نمی‌شود, جامعه‌ای که در گل‌های شر به آن اشاره شده جامعه‌ای نبوده که اولویتش حفظ آینده و رها کردن زمان حال در کالبدی مقدس بوده باشد, جامعهٔ سرمایه داری به سرعت در حال پیش روی است و این را از روند تولید محصولاتش می‌توان درک کرد, همانطور که برای افزایش تولید انسان‌ها را وادار به کار بیشتر می‌کنند, این جامعه آماده بوده است که زندگی تجملاتی را لگد مال کند, آن‌ها از طبقات کهن جامعه بودند که به سود و منفعت خویش می اندیشیدند, شکوه گذشته جزئی از منافع شخصی‌شان بوده است پس با به کارگیری نیروهای بیشتر به دنبال افزایش تولیدات خویش بودند, هنوز هم تصمیماتی که در قبال دریاچهٔ ورسای و سد صنعتی سن گرفته شد را فراموش نمی‌کنیم چرا که آن تصمیمات به نفع جامعه نبوده است و جامعه, مخالف با دادن امتیازاتی در این زمینه بود, این تصمیم منجر به افزایش تولیدات اجباری برای لذات غیر مولد شد, در اواسط قرن نوزدهم جامعهٔ بورژوازی با استفاده از سدهای فرانسه تغییراتی رادیکال در جهان ایجاد کرد, بین زادروز بودلر و لحظهٔ مرگ وی اروپا تحت پوشش شبکه راه آهن قرارگرفت, تولیدات به واسطهٔ افزایش نیروهای کارگسترش یافت و در نهایت دگردیسی سریع جهان با اتکا به آینده و انباشت سرمایه اتفاق افتاد, پرولتاریا مجبور به مخالفت بود؛ اما این روند باعث افزایش سود سرمایه داران می‌شد و جنبش‌های کارگری هم به مخالفت با این روند پرداخته بودند, در همین دوره بود که نویسندگان رمانتیک بر انگیخته شدند, پایان دادن به شکوه و عظمت رژیم‌های پیشین شعار آن‌ها شد, این دو

اعتراض اگر چه ماهیت متفاوتی داشتند؛ اما هردو درجهت مخالفت با یک ابژه بودند, جنبش‌های کارگری با اصل انباشت سرمایه مخالفتی نداشتند؛ بلکه به دنبال آزادی انسان از چنگال برده داری بودند؛ اما جنبش رومانتیسیسم سویهٔ مشخصی به این اعتراضات با اهمیت به امتناع از افول انسان و ارزش‌های سودمندانه‌اش داد, ادبیات سنت گرا از ارزش‌های غیرمنفعت طلبانه سخن راندکه این ارزش‌ها توسط طبقه حاکم پذیرفته شده بود؛ اما رومانتسیسم به دنبال بیان ارزش‌های سرکوب شده توسط دول مدرن و بورژوازی بود, با وجود آنکه جهت مشخصی داشت؛ اما شک بر انگیز نبود, رومانتسیسم به دنبال تعالی گذشته به صورتی اصیل اصیل و مخالفت با زمان حال بود؛ اما این به نوعی سازش محسوب می‌شد چرا که ارزش‌های گذشته با سودمندی کنار آمده بودند؛ اما موضوع شکل رادیکال‌تری از مخالفت را نشان می‌داد که به نوعی تقدم بر سودمندی از اهداف آن به شمار می‌رفت مسلماً هیچ چیزی خطرناک‌تر, ویرانگرتر و یا وحشیانه‌تر از روح رام نشده و سنگی انسان‌ها نیست که شاید در نگاه اول آن بعد رمانتیکشان به چشم بیاید, در ابتدا فرد با محدودیت‌های اجتماعی مخالفت می‌کند سپس با سری پرشور بر علیه نظم موجود قیام می‌کند, با این حال خواسته‌های انسان زنده با سازگاری با نظم موجود فاصله دارد, آن‌ها فاقد وابستگی به اخلاق دینی هستندتنهاعلایق مشترک در میان افراد, توجه به افزایش در امدشان می باشدکه این فرصت رضایت بخش را بنگاه‌های سرمایه داری در اختیار آنها قرار داده‌اند, بنابراین فرد تابع هدف جوامع بورژوازی و تابع هدف جامعهٔ فئودالی ست, بگذارید این نکته را اضافه کنم که تعقیب منافع شخصی هم خاستگاه است و هم به معنای پایان فعالیت‌های سرمایه داری است, شاعرانگی نوعی از فردگرایی به نظر می‌رسد؛ اما با این وجودنوعی پاسخ به سودگرایی است, با نگاه تقدس گرایانه, رومانتسیسم بر علیه بورژوازی نبود؛ بلکه نمایانگر جنبه‌های فرد گرایانه بورژوازی بود, غم و اندوه, خودانکاری, نوستالژی برای دستیابی به موقعیتی دشوار همان رویکرد بورژوازی ست, آن‌ها به قلب تاریخ به واسطهٔ امتناع از مسئولیت پذیری نفوذ کردند و برعکس آنچه را که بودند برای مخاطب ساختند. انها هرگز رنجی در این مسیر متحمل نشدند حتی در این مسیر از سودهایی بهره جستند, در ادبیات انکار اساس فعالیت‌های سرمایه داری راهی برای فرار از خیانت و سازش گری بود, این دورهٔ اوج فعالیتشان بود که پس ازحملهٔ تند و تیز رمانتیک‌ها بورژوازی درموقعیتی دشوار قرار گرفت, در باب بودلر هیچ چیز رادیکالی وجود نداشت, او همیشه میل به نداشتن غیر ممکن‌ها را به مثابه خیر خواهی تلقی می‌کرد؛ اما سارتر به ما کمک می‌کند تا درک کنیم که او از شکست خود به دنبال عصیان دیگران بود, او اراده‌ای قوی نداشت؛ اما غریزه‌اش, او را درگیر خود کرده بود امتناع بودلر عمیق بود؛ چراکه او به هیچ وجه ادعای مخالفت با چیزی را نداشت, وی تنها در قامت یک شاعر مسائلی غیر قابل دفاع وغیر ممکن را بیان کردکه آن هم به علت مشکلات روحی وی بود, شر در محدودهٔ تجربیات شاعرانه رخ می‌دهد, علاوه بر آن اینکه بگوییم اراده شیطانی درجست وجوی خیر است, شک برانگیز است, مهم نیست که اراده‌مان شیطانی باشد چرا که اگر نقطهٔ مقابل اراده ما شیداییست و اگر این شیدایی در پی نابودی اراده است, بنابراین رفتار برمبنای اخلاق تنها با آزادسازی آن از بند اراده ممکن است, دین, طبقه و رمانتیسیسم وسیله‌ای برای اغوا گری بوده است, همین فریب توام با نیرنگ درمتن وصیتنامه اش هم به چشم می‌خورد, بنابراین اراده‌ای عجین با نیرنگ وجود داشته است, شعر امیدوار است که بتواند حواس‌ها را پرت کند و محدو دیت ابژه‌ها همان قدرت فریب اراده است, شعرکلاسیک در بند آزادی خود را محدود کردو در این اقیانوس پرتنش, بودلر باب شعر نفرین شده‌ای را گشود که تصور نمی‌کرد دیگران آن را بپذیرند و شیدایی حاصل از آن نوعی حس رضایت در مخاطب ایجاد می‌کرد, شیدایی که مخرب بود و شعری که از او و اراده‌اش دور بود, بنابراین وی با این رویکرد

چیزی جز فردی ناتوان به چشم نمی آیدکه تمایل شخصی وی شعر سراییدن است, سخت است که بگوییم مسئولیت شخصی‌اش روشن ساختن موقعیت شاعرانه است, آن چیزی که در گل‌های شر اهمیت دارد نتایج شعری آن است, ما چیزی درباره سرنوشت فردی که قادر باشد با شعرش برانگیزاند در دست نداریم, بنابراین تنها می‌توانیم در مورد گل‌های شر و عشق درونی آن دریچهٔ بیرونی بحث کنیم, نکتهٔ دیگری که می‌توانیم در باب گلهای شر بگوییم نگرش از روی کنجکاوی شاعر به اطراف خویش است و شاید همین نگرش نسبت به اخلاق عامل شکست اوست, بودلر به دنبال انکار خیری بود که مبنای آن انکارتقدم آینده است, با این حال تاکید وی بر روی مبحث خیر بلوغ مندانه به نظر می‌رسد (که همین نگرش او را به سمت اروتیسیسم هدایت می‌کند) این شیوهٔ نفرین شده همان رویکردمتناقضی ست که ما می‌توانیم به واسطهٔ احساس به ان نزدیک شویم و یا می‌توانیم آن را تصاحب کنیم, شکی نیست که ما می‌توانیم از بودلر نفرین شده فراتر برویم؛ اما این نمی‌تواند متضمن سکون باشد, ما همان نگون بختی را در بعدی منفعلانه و بی کنش می‌بینیم که جای بهانه‌ای باقی نمی‌گذارد, سخت است؛ اما باید گفت که شادی وحشیانه‌ای در شعر بودلر که از خودش پیشی گرفته است به چشم می‌خورد که همان تناقض در رد خیر را نمایان می‌کند (ارزش تحمیل شده توسط اراده برای بقا) و خلق اثری که قابلیت ماندگاری داشته باشد شعر را در مسیری قرار می‌دهد که سریعاً تجزیه خواهد شد و به طور فزاینده‌ای اتمسفری منفی را به مانند غیاب اراده تجربه خواهد کرد.

فصل ششم:
ویلیام بلیک/اشعار

زندگی و آثار بلیک

حاکمیت شعری

اسطوره‌شناسی بلیک زیر سایهٔ روانکاوی یونگ

انعکاس نور شیطانی/ پیوند بهشت و جهنم

بلیک و انقلاب فرانسه

اگر می‌خواستم از نویسندگان انگلیسی که بیشتر مرا تحت‌تأثیر خویش قرار داده‌اند نام ببرم، باید به اسامی چون جان فورد، امیلی برونته و ویلیام بلیک اشاره می‌کردم، کمااینکه می‌پذیرم که چنین طبقه‌بندی‌هایی با توجه قدرت هر نویسنده‌ای بی‌معنی است، آن‌ها از دل ابهام درآمده‌اند و خشونتی در کارهایشان محسوس است، شری که از دل حقیقت درآمده است، فورد تصویری بی‌مثال از عشقی بزهکارانه را از خود به یادگار گذاشته است، برونته شرارت را به‌عنوان تنها پاسخ روشن به خواسته‌هایش دریافت، بلیک به نحوی قاعده‌مند موفق شد که بی‌چون‌وچرا انسانیت را به شعر تزریق کند و شعر را به شر تقلیل دهد.

زندگی و آثار بلیک

زندگی بلیک تقریباً پیش و پا افتاده به نظر می‌رسد، زندگی که عادی و بدون رخداد خاصی در جریان بود؛ اما بااین‌حال یک ویژگی جالب‌توجه داشت و آن هم این بود که وی همواره در حال گریز از شهر و کشورش بود، یکی از مشکلاتش محدودیت‌های رایج زندگی بود، بااین‌حال هم‌دوره‌هایش از حال او غافل نبودند، وی در طول زندگی‌اش به بدنامی شهره بود و زندگی‌اش را در تنهایی گذرانده بود، بلیک هیچگاه عضو گروهی نبود، اگر وردزورث وکلریج از او تمجیدی کرده‌اند قطعاً بی گلایه نبوده است، کلریج از گستاخی موجود در نوشته‌های او شکایت داشت و به‌زعم او این گستاخی‌ها می‌توانست در پس‌زمینهٔ کار مطرح شود، وی بلیک را یک مجنون توصیف می‌کرد و حتی بعد از مرگ وی هم بر روی موضعش ایستادگی نمود، به‌زعم وی نوشته‌های بلیک کیفیت مناسبی نداشتند اما می‌توانست مخاطب را به علت بی‌تفاوتی‌اش به تحیر وادار کنند، به شکلی آشکار خود را نسبت به ملامت‌های اطرافیانش ناشنوا جلوه داده بود، اشعارش به علت رنگ متفاوت و خشونت درونی‌شان مبدل به اشعاری والا شده بودند اگرچه بلیک خیال‌پردازی بکر بود؛ اما هرگز به ارزش‌های حقیقی چشم‌اندازهایش توجهی نمی‌کرد، وی مجنون نبود؛ بلکه همه چیز را انسانی می‌دید و ساختهٔ ذهن انسان می‌دانست.

در مورد او تناقضاتی نوشته شده است که:

بسیارانی دیگر سعی کردند ناخودآگاهانه شبیه بلیک بنویسند و بسرایند اما نتوانستند و به مسیر خود بازگشتند، این تیمارستان پر ازاین‌قبیل از شاعران است؛ اما در تعریف مدرن دیوانه کسی است که غرق نمادهای ناخودآگاهانه شده است، بلیک تنها کسی بود که مرزهای جسارت را جابه‌جا می‌کند و از هر گزندی جان سالم به در می‌برد، شاعران ناب نظیر نیچه و هولدرین که خط زندگی آنها و دنیای شعری‌شان به جهان بالا متصل بوده است تسلیم شده‌اند، این تفسیر در شعر ممکن است منطقی به نظر برسد، اگر زندگی شاعر استوار بر مبنای عقل باشد وی در برابر گزاره‌های غیرقابل‌تقلیل و خشونت خارج از شعر بی تحریف زیست خواهد نمود، شاعر واقعی مانند کودکی در جهان است، او می‌تواند شبیه بلیک یا یک کودک خوش‌ذوق بدون داشتن ذهنی پرسشگر و بی‌توجه به مکانیزم بازار باشد، شاعری ماندگار است که به‌مانند یک کودک رفتار کندو برای بلیک هم این قاعده صادق بود، بلیک مجنون نبود، وی مرزهای جنون را جابه‌جا کرده بود، در طول زندگی‌اش نبوغ شاعرانه برایش ارجح‌ترین بود، حقیقت نثرش برگرفته از جهان بیرونی‌اش بود، او دارای ذهنی کنجکاو و همین‌طور متعلق به طبقهٔ فقیر جامعه بود، بنابراین برایش انتخاب‌کردن با دشواری همراه بوده است چرا که همیشه انتخاب می‌شده است، به‌مانند ثروتمندی که اگر ثروتش را از دست بدهد، دوام نخواهد آورد اما مرد فقیر ترجیح می‌دهد که انرژی و تمرکزش را بر روی شکایت و ناله‌کردن متمرکز کند، ویلیام بلیک در سال ۱۷۵۷ در لندن به دنیا آمد، پسر کلاه‌دوزی فقیر بااصالت ایرلندی بود، تنها تحصیلات ابتدایی داشت؛ اما خود را مدیون پدرش می‌دانست، او در این مورد نوشته بود:

اشعار فاخرش را در دوازده‌سالگی سروده بود و یک هدیهٔ خوب برای نقاشی‌هایش دریافت کرده بود، در چهارده‌سالگی در یک کارگاه گراورسازی مشغول به کار شد و برای امرارمعاش سختی‌های فراوانی را تحمل کرد و تنها همسرش بود که او را برای ادامهٔ کار هنری تشویق می‌کرد، کاترین تنها زنی بود که بسان مادر در هنگام شدیدترین حملات عصبی و تب‌هایش به مدت چهل و پنج سال تا زمان مرگش در سال ۱۸۲۷ مراقبت کرد، بلیک احساس می‌کرد دارای مأموریتی الهی است و هیچگاه عزت او نمی‌تواند توسط اطرافیانش خدشه‌دار شود؛ اما

عقایدش به علت آزاداندیشانه بودنش همواره جنجالی تلقی می‌شد، او در زمانه‌ای که انگلیسی‌ها ژاکوبین را مخوف‌ترین دشمن خود می‌پنداشتند کلاه سرخی به سر داشت، بعدها در باب آزادی‌های جنسی مطالبی نوشت که چندی بعد بابت نوشتنش مجبور به عذرخواهی شد، شایعاتی هم بر سر زبان‌ها افتاده بود که قصد داشته همسرش را وادار کند تا با معشوقه‌اش زندگی کند!

در حقیقت زندگی او دارای دو بعد درونی و بیرونی (که در بعد بیرونی سعی در ساختن تصویری روحانی و اسطوره‌ای از خود داشت) بود که آنچه در بعد درونی زندگی‌اش رخ می‌داد نفی آن بعد بیرونی‌اش بود، از نظر وی کاترین دارای اهمیتی والا چون فرشتگان بود، بااین‌حال به نظر می‌رسید که او گاهی این موضوع را انکار می‌کرد، در دوره‌ای از زندگی‌اش حتی روابط دوستانش با او دستخوش تغییر شد، وی در نامه‌ای به جان فلاکسمن (مجسمه‌ساز) به تاریخ ۱۲ سپتامبر ۱۸۰۰ در بارهٔ تغییرات احوالش این‌گونه می‌نویسد:

وقتی فلاکسمن را به ایتالیا بردند، فوزلی برای مدتی همراه من بود و حالا همراه هایلی هستم، ممکن است آدم‌های محدودی در روی کرهٔ زمین مانند من باشند اما می‌دانم در بهشت افراد زیادی به‌مانند من هستند، میلتون در کودکی به من عشق می‌ورزید پیامبرم یعقوب بود؛ اما این شکسپیر بود که بعدها دستش را به من داد، در جهنمی به نام زمین تغییرات وحشتناکی روی خواهد داد، جنگ آمریکا آغاز شده و تمام وحشت تاریخ را زان سوی اقیانوس اطلس تا فرانسه در پیش چشمانم دیده‌ام، انقلاب فرانسه در شرایطی تیره‌وتار رخ داد، فرشتگان به من گفتند که با چنین وضعیتی دیگر جایی برای زندگی آنها در روی زمین نمانده است؛ اما ارتباط من با فلاکسمن سبب شد تا ترس‌های عصبی‌ام را به فراموشی بسپارم.

حاکمیت شعری

در این قسمت سعی شده تا تفسیرهایی از روان‌شناسی بلیک با مقدمه‌ای از یونگ تحت عنوان بازگشت به درون ارائه شود، بینش درون گرایانه به درک تمام موضوعات می‌پردازد، فرایند آگاهی به‌مثابه برون‌گرایی است، برای درک ناخودآگاهی باید به ابژه‌ها یا جایگاه آنها توجه نمود. ویت کات به‌درستی در باب بلیک نقل می‌کند که اظهارات بلیک مبنی بر آنکه ادراک انسانی محدود به اندام‌های ادراکی نیست ناشی از دریافت فرا احساسی اوست که می‌تواند به کشف منجر شود؛ اما واژگان یونگ از عنصر سیالیت برخوردارند، به‌زعم وی ادراک را نمی‌توان به داده‌های حسی تقلیل داد؛ بلکه آنها تنها ما را از آنچه که در درونمان رخ می‌دهد آگاه می‌کنند، این همان حس شاعرانه است شعر این داده‌های حسی را نمی‌پذیرد و به‌عنوان امری هرزه تلقی می‌کند؛ اما این بدین معنا نیست که همیشه تحقیر و یا اهانت در دنیای خارج از ما رخ می‌دهد اگر چه محدودیت ابژه‌ها نوعی رقابت را میان خودشان به وجود می‌آورد تا جایی که ماهیت بیرونی را می‌پذیرند و واقعیت آنی را انکار می‌کنند چرا که با تصویری مواجه می‌شوند که به دنبال پنهان‌کردن چهرهٔ حقیقی جهان از ماست، بااین‌وجود شعر نمای بیرونی و یا دیوارهای روابط خودآگاهانه است، آنچه که بلیک به ما فرامی‌دهد توجه به ارزش‌های درونی شعر است، در قسمت‌هایی از اهمیت متن می‌خوانیم نبوغ شاعرانه و ماهیت بیرونی انسان از وی گرفته شده است همان‌گونه که همهٔ انسان‌ها به لحاظ ساختار ظاهری به یکدیگر شباهت دارند در نبوغ شاعرانه هم یکسان هستند، ادیان هر سرزمینی باتوجه‌به تفاوت‌های فرهنگی مختص به هر سرزمینی از نبوغ شاعرانه تعریف خود را دارند، بنابراین همهٔ ادیان از یک واحد سرچشمه می‌گیرند و انسان حقیقی هم در پی یک موضوع است که آن هم نبوغ شاعرانه است، این شناخت انسان و شعر نه‌تنها کمک به شناخت اخلاقیات و ادیان خواهد نمود؛ بلکه ارتباطی میان ادیان با فعالیت انسانی ایجاد خواهد نمود که در اینجا فعالیت انسانی به مقولهٔ شعر و جهانی که دران زیست می‌کنیم باز می‌گردد، این جهان را نمی‌توان به مسائلی تقلیل داد که هم بیگانه و هم در بند ما هستند چرا که به‌نوعی خار شمردن مسئله محسوب می‌شود، جهان نثر صادقانه تنها در نگاه افراد درون‌گرا که نمی‌توانند شعر را در ماهیت بیرونی خویش رویت کنند خلاصه می‌شود، شعر به‌تنهایی محدودیت‌ها را انکار و ویران می کندو می‌تواند ما را به دنیای بی محدودیت رهنمود سازد، اگر بخواهیم خلاصه بگوییم جهان این نکته را به ما گوشزد می‌کند که تصویر درونی‌مان مقدس است و هر آنچه که مقدس است شاعرانه است و هر آنچه که شاعرانه است مقدس است، برای دین هیچ‌چیزی جز تأثیر نبوغ شاعرانه محرز نیست، هیچ‌چیزی در دین وجود ندارد که ما نتوانیم آن را در شعر بیابیم، هیچ‌چیزی وجود ندارد که بتواند شاعر را به انسانیت و انسانیت را به جهان هستی پیوند دهد، به طور معمول عناصر ثابت تابع نیازهای یک توده یا گروه هستند، دین صداقت شاعرانه را زیر سؤال می‌برد، شعر تسلیم تملق می‌شود و در هر مرحله‌ای با دشواری نیز روبرو هستیم، حقایق کلی مانند دروغ هستند، هیچ آیین، دین یا شعری وجود ندارد که دروغ نباشد و به همین دلیل است که شعر و دین نمی‌توانند خود را به عدم شناخت عمومی از محیط بیرونی تقلیل دهند، بااین‌وجود دین و شعر هرگز در برابر ماهیت بیرونی شکست نخورده‌اند، موفقیت بلیک به‌این‌علت بود که نگاه فردی در باب دین و شعر را از بین برد و سعی کرد شفافیت دینی که وابسته به آزادی شعری و حاکمیت قدرت شعر دینی است را نمایان کند.

اسطوره شناسی بلیک زیر سایهٔ روانکاوی یونگ[18]

درون‌گرایی حقیقی بلیک تنها یک معنی داشت، درون‌گرایی‌های وی شامل انتخاب مشخص اسطوره‌ها بود که برای هر شخص دیگری غیر از بلیک معنای الهی داشت و به معنای جنگی بی‌پایان در شعری بی‌فرجام است.
افسانه‌های بلیک به‌طورکلی مشکل شعر را مطرح می‌کنند, وقتی که شعر به دنبال اسطور ه هایی ست که سنت آنها را به او دیکته می‌کند بنابراین نمی‌تواند مستقل باشدو حاکمیت درونی ندارد, تنها نشانگر افسانه‌ها و اسطور ه هایی ست که بدون آنها چیزی برای مطرح کردن نداردو سعی می‌کند به تعریف خیالاتی بپردازدکه قدرت متقاعد کردن مخاطب را نداردو تنها برای شاعر حائزاهمیت هستند, بنابراین با این نگاه ظاهراً شعرمستقل تنها به دنبال خلق اسطوره یا اسطوره‌های غایب است, علاوه بر این جهانی که ما در این بازهٔ کوتاه درآن زیست می‌کنیم به دنبال اسطوره‌هایی نوین است, اسطوره‌هایی که تنها شعر قدرت بنانهادن آن را داردو این خلأ در آن احساس می‌شود, بلیک برای پر کردن این خلأ روی به خلق انیتارمون می‌آورد تا جایی که نبود این شخصیت اسطوره‌ای در شعر بلیک گاها ایجاد نوعی پارادوکس می‌نماید, از سویی به دنبال آنست که ملزومات دینی را به شعر باز گرداندو آن را در معرض نمایش بگذارد؛ اما شعر دارای قدرت نیست و این بدین منزله است که نمی‌تواند هم ازاد و هم دارای ارزش‌های حاکمیتی باشد, بگذارید صریح بگویم نمی‌توان هم شعر و هم دین بود بلکه می‌بایست گزارهٔ دین از شعر کنار گذاشته شود, به زعم عده‌ای این دین است که یاد آور خاطرات ماست و نبود آن به شعر لطمه خواهد زد و بی شک حاکم شعر است حاکمیتی که میل خود را به ابژه نشان می‌دهد و قصد مالکیت بر ابژه را ندارد, شعر از حاکمیت خویش دفاع می‌کند؛ اما اندیشیدن به حاکمیت, بدون آنکه بدانیم حاکمیت وجود دارد یا خیرممکن نیست, حاکمیت به مانند شعر ناتوان و عقیم است, در اصل شعر گزاره‌ای نا توان است چرا که ارثیهٔ ازادی را حس نکرده است, بلیک زمانی گفت که میلتون یک شاعر واقعی بود, او یک شر حقیقی به نظر می‌آمد که آگاهی نسبت به آن نداشت, دین همان خلوص شعری ست و به دنبال برآورده کردن خواسته‌های شعری ست, بنابراین نمی‌تواند از قدرت بیشتری نسبت به شیطان بر خوردار باشد, جوهر ناب شعر همین است, شعر حتی اگر هم بخواهد, نمی‌تواند چیزی را بنا کند؛ بلکه تنها به دنبال ویرانی و شورش است, گناه و نفرین عناصر اصلی و الهام بخش شعر میلتون بوده‌اند, در حالیکه بهشت توان شعری او را گرفته بود و بلیک هم مشابه ملیتون و به همین دلیل نابودشدچرا که از جهان غیر ممکن‌ها فاصله گرفت, اشعار گستردهٔ وی و اسطوره‌های خیالی‌اش, روح وذهن ادمی را خسته می‌کنند چرا که تنها به دنبال فریب انسان می‌گردند, در خلاقیت‌های بلیک جهان بینی‌اش نقش ویژه‌ای داشته است, همچنین استفاده از نمادهایی که خود بیانگر شور و عقلانیت بودند در اشعارش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند؛ اما باید دانست که حضور این اسطوره‌ها و نمادها هیچ بنیان عقلانی ندارد پس دنبال کردن انها بی فایده است و تنها مطالعهٔ اسطوره‌ها جزئیاتی از روانشناسی بلیک به ما خواهد داد و از سمتی دیگر باعث می‌شود تا ما به شخصیت پردازی‌های برجسته او توجه ای نکنیم, به ارادهٔ خشونت باری که در پشت شخصیت‌ها وجود دارد و به انها جان می‌دهد توجه ای نکنیم, از سویی باید بدانیم که تفکر عقلانی با هوی و هوس دارای تفاوت‌هایی ست, هیچ چیزی نمی‌تواند جایگاه کنونی بلیک را متزلزل کند؛ بلکه تنها می‌توان با گزاره‌های قابل فهم به درک او رسید, ویتکات در

[18] Carl Jung

باب نقاشی‌های بلیک می نویسدکه اثار او انچنان هم خاص نیستند چرا که فرم انها یکی ست اما بلیک تنها فردیست که این نقاشی‌ها را می‌کشد گرچه اسطوره‌هایی که در نقاشی‌ها دیده می‌شوند تنها اسطوره‌هایی خام به نظر می رسندو بلیک خود به این اسطوره‌ها معنی داده است, اورایزن ترکیبی از افق وعقل است و به نوعی شاهزادهٔ نور محسوب می‌شود, او خدایی ویرانگر و وحشتناک است, لووا معنای عشق را تداعی می‌کند؛ مانند اروس یونانی, وی کودک آتش است, او تجسم زنده‌ای از میل و شور است, از سوراخ‌های بینی‌اش شعله‌های آتشین خارج می‌شوند, طره گیسوانش به مانند جنگل و طبیعت وحشی است, همان جنگاهایی که شیر درآن نماد قدرت است, ببرها و گرگ‌ها زوزه می‌کشند, عقاب در بالای صخره‌ها پرواز می‌کند و آسمانش پر ستاره است, لوس روحی پیشگو برای لواست به مانند دیونیسوس برای آپولو و دارای تخیلی بسیار قوی ست, تنها برای تارماس معنای دقیقی بیان نشده است, ویتکات ادامه می دهدکه این اسطوره‌ها بیانگر چهار عملکرد انسان هستند که سه تایشان تفکر, شهود و احساس است, به واقع بلیک می‌خواسته چهار حس انسانی را قدرتمند جلوه دهد و به زعم ویتکات این تعابیر اساساً یونگی است و این رویکرد را نه تنها در اندیشه‌های سنت اگوستین بلکه در اسطوره‌های مصری و اثار ادبیات جهان از جمله سه تفنگدار دو ماس هم می‌توانیم ببنیم گرچه این نوع از تفسیر احمقانه به نظر می‌رسد؛ اما به علت عقلانی بودنش دقیق و منطقی است, به نوعی می‌توان گفت ماهیت بیرونی همیشه بی شکل و ظاهر باقی می‌ماند, احساسی که بلیک به دنبال انتقالان به مخاطب بود را تنها می‌بایست درک کرد؛ چون این احساس متعلق به لحظات مازاد است و عقلانیت را پشت سر گذاشته است, اسطوره‌های حماسی ویلیام بلیک هشیار و آمیخته با رؤیا هستند, صراحت, برندگی, کودکانگی, نبردی را میان خدایان شورشی که ابژه‌ای آشکار در روانکاوی هستند پدید می‌آورد و به واسطهٔ آن می‌توان به درک اقتدار پدر و شورش پسر دست یافت.

مسئلهٔ دیگری که در اشعار بلیک به چشم می‌خورد وجود نمادی است که در قالب نبردهای الهی تصویرگر روح انسانی است و به‌نوعی تصویری از لحظات پس از مبارزه را به تصویر می‌کشند که در آن هر خدای مغلوبی واقعیت خود را در می‌یابد؛ اما چنین حقیقتی با این معنای مبهم، بی‌اعتمادی ما را دوچندان می‌کند و این تجزیه‌وتحلیل به دنبال آن است که ما را به خوابی عمیق در جهت کسب آگاهی دعوت کند، پاسخ حقیقی زمانی است که بلیک خود را زخمی می‌یابد و توازنی میان تفسیرهای یونگ و ویتکات می‌یابیم، در پایان این بحث آنچه که اهمیت دارد، ادامهٔ همان بی‌نظمی و پریشانی است.

رؤیاهای بلیک هیچ‌گونه انسجامی ندارند؛ بلکه از منظر روانکاوی دارای تناقض هستند، مادلین کازامیان می‌نویسد اسطوره‌های موجود در اشعار بلیک در زمان‌های مختلف می‌میرند و دوباره زاده می‌شوند و این سازمان‌یافتگی کاملاً منطقی است، به‌عنوان‌مثال اسطوره‌هایی نظیر لوس و میلتون[۱۹] بارها این اتفاقات را در آثار بودلر تجربه کردند حتی این اتفاق برای یهوه هم رخ می‌دهد، به‌عنوان‌مثال یهوه در کتاب مقدس به‌عنوان خالق حسود ادیان اسمانی معرفی می‌شود؛ اما در اورشلیم از یهوه به‌عنوان خدای عفو و بخشش یاد می‌شود تا جایی که عیسی (یهوه) زمانی که بره‌ای را قربانی می‌کرد، گوشتش را به‌صورت مساوی بین همه تقسیم می‌کرد تا جایی که بلیک از عیسی به‌عنوان الوهیم یاد می‌کند، تلاش برای تفسیر کامل این موضوع غیرممکن است، شعر هم به‌نوعی مطالبه زندگی در کابوس و یا گیجی است.

بی‌نظمی می‌تواند یکی از عنصرهای موجود در آثار بلیک تعریف شود هر چند که باتوجه‌به آثارش این مسئله باید بررسی شود که آیا این بی‌نظمی برگرفته از یک خشونت شاعرانه است و یا امری حساب شده است، بی‌نظمی نمی‌تواند پاسخی به آینده جهان باشد تنها می‌تواند به‌مانند بیداری در طول شب باشد تا جایی که از میزان نگرانی و اضطراب در شعر بکاهد، آنچه که در زندگی و آثار بلیک به چشم می‌خورد این است که گویی وی برای این جهان ساخته شده بود، زمانی که به بلیک بنا به تفسیر یونگی نزدیک می‌شویم شاید هیچ‌چیز اغواکننده و حتی شادی در او دیده نشود؛ بلکه او درون‌گرایی به نظر برسد که هیچ‌چیزی قابلیت تحریک‌پذیری در او را ندارد، او به‌مثابه قوانین اخلاقی لذت را نفی می‌کرد.

به‌زعم او کلیسا می‌بایست اختیارات بیشتری به آنها می‌داد تا آتش روحشان کلیسا را به آتش نکشد

این شاعر جوان بدین‌وسیله هوشمندی خویش را به رخ می‌کشد، ترس و وحشت وی در اشعاری نظیر پسرک لوله‌بخاری پاک‌کن دیده می‌شود و در مقابل شادی‌اش در اشعاری همچون آهنگ‌های شادی که هر کودک شادی از شنیدنش لذت می‌برد دیده می‌شود، به‌زعم وی پیوندی که پسرک لوله‌بخاری پاک‌کن به‌عنوان شاعری که با جسارت جوانی با هر انتینومی روبرو می‌شود برقرار می‌کند یگانه است، چرا که از نظر وی در چنین شعری بهشت و جهنم در پیوند با یکدیگر قرار گرفته‌اند، ما باید با هوشمندی بلیک را بررسی کنیم و قطعاً این بدان علت است که وی علاوه بر فاخر بودن از اهمیتی تاریخی برخوردار است، آنچه که آثار وی قصد توصیف آن را دارد، کنارآمدن انسان با زخم‌های خویش، مرگ و غریزه‌ای است که انسان را به سمت خویش سوق می‌دهد، واژگان او فراتر از یک حس شاعرانه هستند و رهاورد بازگشت انسان به‌سوی سرنوشت خویش هستند، بلیک برای ایجاد هر نوع کنش با بی‌نظمی عمل می‌نمود، وی در اوج بی‌نظمی خویش قرار داشت و در اوج بی‌نظمی‌اش هم صداقت و خشونت را همراه خویش کرده بود، علاوه بر این غرایزی وجود دارد که مارا به سمت قهقرا می‌برد و در نقطهٔ مقابل غرایزی وجود دارد که ما را به شکوه و جلال خویش می‌رساند، بلیک فیلسوف نبود؛ اما توانایی‌اش سبب حسادت فیلسوفان بسیاری نسبت به وی شده بود، وی می‌نویسد:

بدون رقابت پیشرفت معنایی ندارد، جاذبه و دافعه، عقل و انرژی نهفته در شر، نفرت لازمه‌های وجود انسان هستند، این رقابت و مقابله از همان جایی که مذهبیون آن را خیر و شر می‌نامند نشئت می‌گیرد، خیر مجهول است و از عقل

---

[19] John Milton

اطاعت می‌کند، شر چشمهٔ جوشان انرژی است، خیر بهشت و شر جهنم است، خداوند انسان را در روز قیامت به‌خاطر پیروی از شر عذاب خواهد داد؛ اما این انرژی نهفته در شر همان زندگی و بدن است، عقل همیشه به‌دوراز انرژی نهفته در شر است چرا که شر به دنبال لذتی ابدی است، آنچه که در سال ۱۷۹۳ به‌واسطهٔ بلیک اتفاق افتاد در جستجوی آن بود که بگوید، انسان به‌جای روی‌گردانی از شر می‌بایست باشهامت در مواجهه با آن قرار بگیرد چرا که با روی‌گردانی از آن امکان صلح وجود ندارد؛ اما باید دانست که لذت ابدی (شر) همان بیداری ابدی است، جهنمی که بهشت هرگز نتوانست با آن کنار بیاید در زندگی بلیک لذتی بود که وی از احساس سنگ بودن می‌برد، هوسرانی‌های وی مانعی در برابر تقدم عقلانیت در او بود، بلیک قوانین اخلاقی را به نام لذت‌های نفسانی می‌شناخت همان‌گونه که کاتر پیلار (نوعی کرم) مناسب‌ترین برگ را برای تخم‌گذاری خود انتخاب می‌کند، وی می‌نویسد: کشیش شادی را نفرین می‌کند، همان شادی‌هایی که آن را شادی‌های نفسانی یا شهوانی می‌نامیم و متعلق به بدن است، باید این‌گونه گفت که شهوت حیوانی نظیر بز نعمتی خدادادی است، هرزگی یک زن بدکاره هم مقصرش خداست، بااین‌حال احساسات و لذات ویلیام بلیک بسیار متفاوت‌تر از آن بود که بخواهد شهوت حقیقی را انکار کند، وی به شهوت از منظر سلامت می‌نگریست، شهوت بلیک بعد دیگری از شر بود که او را به اهمیت موضوع نزدیک می‌کند، اگر مقصر هرزگی زن بدکاره خداست، اگر شهوت بز نعمتی خدادادی است، پس این حکمت جهنم است که ما را به سمت راستی هدایت می‌کند.

در زنان غریزه ایست
که فاحشگان آن را درک کرده‌اند
و از آن خشنود و راضی‌اند

در جای دیگر او این انرژی نهفته در شر را با خشونت بیان می‌کند، وی به بودن شر باورداشت، شعر زیر به‌مثابه یک رؤیاست

به باغ عشق رفتم
و آنچه را که هرگز ندیده بودم، دیدم:
کلیسای کوچکی بر گستره‌ای سبز
که درگذشته زمین‌بازی‌ام بود
درهای کلیسا بسته بود
و بر سر درش نوشته بودند: "مبادا چنین‌وچنان کنی! "
پس به باغ عشق بازگشتم
آنجا که هزاران گل خوشبو روییده بود
و دیدم که آنجا هم پُر از گور بود
و به‌جای گل‌ها، سنگِ گورها
و کشیش‌ها با ردای سیاه در رفت‌وآمد بودند
و با بوته‌های خار شور و خواهش مرا پیوند می‌زدند

بلیک از اهمیت این شعر آگاه بود، بدون شک می‌توان کلیسای طلایی بر گستره‌ای سبز را معادلی برای باغ عشق در تجربیات آهنگین دانست، ذهن بلیک حقیقت شر را با مفاهیمی همچون شهوت و وحشت درهم‌آمیخته بودو این در شعر ببر که آغازان کلاسیک به نظر می‌رسد دیده می‌شود، چندین واژهٔ این شعر در نقطهٔ مقابل با طفره‌رفتن است، چشمان شما هرگز به آن اندازه باز نخواهد شد که بتوانید خورشید ظالم را ببینید

ببر، ای ببر!
که در جنگل‌های شب تابناک می‌درخشی
کدامین دست یا چشم نامیرا*
تو را باابهت سهمناکت
آفرید؟
در کدامین دریاها یا آسمان‌های دوردست
آتش چشمان تو شعله‌ور بود؟
با کدامین بال‌وپر
یارای بلندپروازی داشت؟
و کدامین دست یارای
برگرفتن آتش را داراست؟

در نگاه بلیک نوعی عزم راسخ و ترس وجود دارد، رخنه در قلمروی انسان عمیق‌تر از آن است که تنها مرتبط با قلمروی شر باشد

قساوت، مهری بر قلب انسان
حسادت، نقابی بر چهره انسان
کشتار انسان، چهرهٔ دین
و راز پوشیدن جامهٔ انسانی
جامهٔ انسان دیگر از جنس آهن نیست
بلکه از جنس آتش است
چهرهٔ انسان، کورهٔ آتش است
و قلب انسان، معبری تنگ و سیاه است

بلیک و انقلاب فرانسه

افراط بلیک نمی‌تواند رموز وی را آشکار کند، ما با موضوعی غیرقابل‌حل و متناقض درمانده‌ایم، بلیک حامی آزادی بود؛ اما آزادی شر نفی آزادی است، ما نمی‌توانیم این تناقض را حل کنیم پس بلیک چگونه می‌تواند آن را حل کند؟ عصیان او انقلاب مردمی نامیده شد که در آن انقلاب، افکار تاریک و حیوانی رخت بر بستند که آن افکار تاریک با افراط دینی مواجه هستند، در ضرب‌المثل‌های جهنمی می‌خوانیم که خشم شیر حکمت خداست، تعابیر دیگری مانند خروش شیرها، زوزهٔ گرگ‌ها، امواج طوفانی دریا، شمشیر برنده عدالت بخش‌هایی از ابدیتی هستند که در مقابل چشمان ما قرار دارند.

غرش شیرها ما را با احساسی غیرممکن بیدار می‌کند، هیچ‌چیزی نمی‌تواند آن حس مقبول را به ذهن انسان تزریق کند، همهٔ ما تنها می‌توانیم از خواب بیدار شویم بی‌آنکه امیدوار به خوابی دوباره باشیم، نه‌تنها سردرگمی اراده و حماسه اهمیتی ندارد؛ بلکه همواره در تلاش هستیم تا از آنها دوری بجوییم، به همین دلیل از بیداری و آگاهی ناشی از بی‌نظمی دوری می‌جوییم تا به خوابی که تفسیری منطقی دارد دچار باشیم،

آنچه که برای بلیک اهمیت داشت ازبین‌بردن موانع برای رسیدن به امر ممکن بود، آنچه که برایش اهمیت داشت همان چیزی است که در مقابل چشمان ما قرار دارد، خداوند چه معنایی دارد اگر قرار باشد در جهانی زیست کنیم که بیداری در آن غیرممکن باشد؟

شاید صحبت از شیر، گرگ یا ببر بی‌معنی به نظر برسد چرا که همهٔ آنها جانورهایی وحشی هستند؛ اما آنچه که اهمیت دارد این است که بلیک ابدیت و آنچه که ما را بیدار از این خواب کهنه خواهد کرد را در این جانوران دید.

هر تفسیری که به‌سادگی گفته نشود بی‌فایده و غیرممکن تلقی می‌شود و ما را از حقیقت دور می‌کند، در همان لحظه‌ای که می‌توانید به حقیقت نزدیک شوید و در میان شعله‌های نور با موانع روبرو شده‌اید، قصدتان این است که با برداشتن موانع به نور و روشنایی دست یابید.

شعرهای منتشر شده از بلیک در سال ۱۷۹۴ مانند ببر واکنشی صریح به کشتار است، وی زمانی که در سفر اروپا به سر می‌برد آن را نوشت، تصاویری از سرهای چرخان دران هویداست، مأموریت الهی، ایجاد رعب و وحشت و ظهور انقلابی در زیر سایهٔ انفجار و شعله‌های آتش بود،

هیچ‌چیزی قدرت به‌تصویرکشیدن مرگ انسان را ندارد و تنها یک‌زبان غیر شاعرانه می‌تواند آن را بیان کند، شاید بحث پیش و پا افتاده‌ای به نظر برسد و اینکه شعر باید از بیان این موضوع بگریزد چرا که عصبانیت و افسردگی تاوان تحمل این دوران است و حتی دیدگاه شاعرانه نمی‌تواند از عمق این درد بکاهد؛ اما بلیک توانست ایدهٔ انقلابی را با عشق، نفرت، آزادی و حقوق انسانی پیوند بزند، او هر گز به دنبال خصایصی نظیر عقل‌گرایی اقتدار نرفت؛ بلکه وی به دنبال گفتن از نبود عشق بود؛ چون عشق می‌توانست او را به نتیجهٔ منطقی برساند، هر چند که این امر به بی‌نظمی شاعرانه منجر می‌شد، اگر ان انقلاب بر مبنای عقلانیت عمل می‌کرد از بی‌نظمی خویش دور می‌شد، اسیر میان گناهان تحریک‌آمیز و مخالف‌خوانی، چهرهٔ بلیک محسوب می‌شد، در زمان تحولات تاریخی این قبیل تحرکات و بی‌نظمی‌ها بسیار به چشم می‌آید و به‌مانند سوسوی نوری می‌ماند که تنها با یک حرکت تاریخی همراهی می‌کند؛ اما دارای تناقضاتی با اصل مطلب هستند، شاید برای لحظاتی کوتاه احساس سازگاری با ان انقلاب

را داشته باشند؛ اما این بدین معنا نیست که در همهٔ زمان‌ها همراه و موافقان انقلاب بوده باشند چرا که اتفاقاتی که در بطن هر انقلابی رخ می‌دهد جهان را تغییر می‌دهد، آیا این بدین منزله است که ما باید آنچه را که گفته‌ایم بی‌اهمیت جلوه دهیم؟ اگر مبنای بحث ما بلیک است او مردی است که تمام محدودیت‌ها را پس می‌زند به‌مانند انسانی که در ثانیه به ثانیه زندگی‌اش به دنبال کشف آزادی است که بالاتر از هر نگون‌بختی است، حقیقت شر که نفی تسلیم‌شدن است حقیقت بلیک است، وی انسان صادقی است که مانند یکی از ما در میخانه‌ها آواز می‌خواند و با بچه‌ها می‌خندد، او هر گز پدری غمگین به نظر نمی‌رسد اگر چه در طول زندگی‌اش انسانی اخلاق‌گرا و منطقی بود که از اندک داشته‌هایش محافظت می‌کرد، وی ماحصل جنون منطق بدون اتکا به گزارهٔ شر است.

محکوم‌کردن اخلاق‌گرایی به علت رد انرژی نهفته در شر است، شکی نیست که بشریت مجبور به گذار از این مرحله بود چرا که اگر این مرحله را طی نمی‌کرد چگونه می‌توانست زنده بماند؟ اگر شر را محکوم نمی‌کرد چگونه می‌توانست به احساس کنونی‌اش دست یابد؟ لزوم وقف دادن بشر با شرایط موجود به آن علت است که خود را بی‌گناه جلوه دهد، بی‌تفاوتی حیرت‌برانگیز ویلیام بلیک و کودک بودنش به علت مواجههٔ او با غیرممکن‌هاست، درد و رنج او به‌جای خود باقی است و تمام نواقص و ویژگی‌های بازگشت وی به معصومیت از دست رفته‌اش هویداست، حتی بیان متناقض او از مسیحیت می‌تواند نشان‌دهندهٔ ان باشد که او در تمام دوران بر حول محور افراط می‌چرخیده است، همه چیز درون او نشان‌دهندهٔ دوران کاری سخت وی در کارخانهٔ گراورسازی است، وی نمی‌توانست به چهرهٔ سردی که نظم موجود بر او حاکم کرده بود، پاسخی بگوید، این انسان متفکر، خردش با نوعی حماقت درهم‌آمیخته شده بود و هرگز شهامت نداشت که خود را با آزادی مواجه کند و با آزمون‌وخطا به درک مفهوم آزادی برسد، او تسلیم می‌شود و شکست می‌خورد، شر را رد می کندو به خودآگاهی کاری دل می‌بندد، نوشته‌های او تلاطمی از شادی و آزادی ازدست‌رفته است، او هرگز به ثروت‌اندوزی روی نیاورد، وحشت اسطوره‌های اشعار او، پیام‌آور آزادی برایمان هستند که همان رویکرد والای جهان است که آن را شر می‌نامیم و نشانی از یاس و افسردگی را با خود به همراه ندارد، بلیک تصویری مؤمنانه از آزادی پیوند خورده با شر در همهٔ دوران را به ما نشان می‌دهد و از زبان سوم‌شخص مفرد برای بیانش بهره می‌جوید.

فصل هفتم:
ژول میشله/رساله جادوگری

قربانی گری
خیر، شر، ارزش و زندگی میشله

معدود آدم‌هایی نظیر میشله با صراحت تیغ تیزی بر چهرهٔ مسائل می‌کشند و به قمار در عرصهٔ زندگی روی می‌آورند، وی به صداقت، عدالت و بازگشت به قوانین طبیعت باورداشت و به‌زعم او این نمونه بارزی از ایمان والا محسوب می‌شده است، اگر چه او هرگز محدودیت‌های عقلانی را درک نکرد (من در باب پارادوکس سخن می‌گویم) و در نقطهٔ مقابل کسانی قرار می‌گرفت که باورمند به میل و شور بودند، من نمی‌دانم که او چگونه روی به نوشتن رساله‌ای به‌مانند جادوگری آورد؛ اما قطعاً برایش دلیلی داشته است. این کتاب تاکنون بدون ویراستاری باقی‌مانده است، وی در رسالهٔ جادوگری به مبحث شر از وجههٔ انسانی می‌نگرد.

باتوجه‌به عقاید و مسیری که طی کرد تصور می‌کنم که او گمراه شد، به عبارتی دیگر او از سر کنجکاوی به سمت حقیقتی که مدنظر ماست حرکت کرد و به‌سوی شر گام برداشت، البته آن شری که با سوءاستفاده از قدرت دست به هر کاری بزند مغایر با اهداف ما هستند؛ چون شری که در آن افراد ضعیف تاوان دهند با مواضع ما مغایرت دارند؛ اما شری که دارای میل به آزادی است هدف ماست، میشله با انحراف خیر مواجه شد و سعی کرد آن را توجیه کند؛ اما این ساحره به سمت شرارت گام برداشت و در میان شعله‌های وحشت جان سپرد، برعکس کردن ارزش‌های تئولوژیک امری طبیعی بود؛ اما آیا می‌توانست آن بعد شیطانی جلاد را نمایش دهد؟

ساحره تجسم رنج انسانی و نمایانگر آزار و اذیت انسان‌ها به دست قدرتمندان بود، این دیدگاه بی شک درست بود و او را در معرض ریسک بزرگی قرار می‌داد چرا که قصد وی نمایش آن بعدی از تاریخ بود که دیگران نمی‌خواهند به معرض نمایش گذارده شود، میشله مجذوب و مبهوت خلسهٔ شر شده بود.

قلمرو شر مستقل از سود و منفعت است و تنها بر مبنای عمل شر است؛ اما اگر بخواهیم قلمروی شر را منوط به منفعت‌طلبی کنیم تنها عدهٔ معدودی هستند که می‌توانند این منافع را برآورده سازند، جاذبه شر از مراسم صبح یکشنبه کلیسا نشئت می‌گیرد، دشواری تعریف مسئله اخلاق به علت عمق این مسئله است. رساله جادوگری به‌خوبی بیانگر جامعه مسیحی است.

قرار نیست که رساله جادوگری نیازهای علمی من را برآورده سازد بلکه می‌توانم بگویم این رساله شاهکاری است که به من این فرصت را می‌دهد تا بی‌طرف بودن شر را دریابم.

قربانی گری

واقعیت این است که تقابل میان قربانی و شرارت ریشه‌ای تاریخی دارد، این همان رویکرد پارادوکسیکالی است که ما در جهان مسیحیت که می‌خواهد خود را نورانی جلوه دهد رویت می‌کنیم؛ اما آنچه که در تمام دوران مشاهده می‌کنیم قریحه اجتماعی است که ما را به سمت جایگاه والای قربانی در مذهب سوق می‌دهد و مشخصاً در نقطه مقابل قریحه اجتماعی قرار می‌گیرد تا ما را به جنبه تحسین‌برانگیز قربانی گری نزدیک کند که در ارتباط با سحر و جادو است.

آنچه که به دنبال آن هستیم باتوجه‌به مثال حشره روشن می‌شود، حشره‌ای را تصور کنید که مدام در جستجوی نوری برای نزدیک‌شدن به آن است؛ اما به‌محض نزدیک‌شدن به آن می‌میرد، انسان همیشه به دنبال آن است تا به دنبال ابتذال حرکت کند تمام تلاش ما این است که بتوانیم اثر، علایم و نشانه‌های مرگ را بازگو نماییم و سپس از تأثیرات آن‌ها سخن بگوییم

تلاش ما برای اعتلای خودمان یکی از صدها سیمپتومی ست که ما را به سوی پادزهرهای مرگ رهنمون می‌سازد, انزجار از ثروتمندان در طبقه پرولتاریا همان چیزیست که سبب می‌شود خرده بورژوازی به این فکر بیفتند که پرولتاریا را دچار فروپاشی کنند و این امر به این واقعیت بستگی دارد که پرولتاریا مرگ را در جلوی چشمانش ببیند و این همان مسیر ویرانگریست که منجر به مرگ می‌شود, ابژه انزجار از مرگ هم تاثیرگذارتر است.

بخشی از این اندوه مرتبط با جنبه‌های اخلاقی است که وابسته به عکس العملهای ماست، بی شک ادعایمان محافظه‌کارانه است، احساس مثبت واژگان فاخر ما را به سمت نگرش منفی سوق خواهد داد، احساسات مثبت بی شک توخالی است؛ اما باعظمت جلوه داده می‌شوند، تمام آنچه که ما می‌توانیم پیشنهاد کنیم خیر، سود و صلح برای همگان است، اهداف مشروع تنها جنبه‌ای منفی دارند و ما را به سمت طردشدن و مرگ هدایت می‌کنند.

اهداف کلی زندگی همیشه با کم‌کردن میل ما را به زنده‌ماندن تشویق می‌کنند، این امر در باب میشله و تمام مردان باهوش صدق می‌کند، این نگرش‌ها اصولاً قابل‌تغییر نیستند و می‌بایست باقی بمانند، بااین‌حال تنها می‌توانیم برسر یک موضوع توافق کنیم حتی اگر رویکردمان را تنها به ابژه مردان محدود کنیم باز هم می‌دانیم که زندگی نخواهد گذاشت که ما از سایهٔ مرگ فرار کنیم، زندگی اجازه خواهد داد تا انسان‌ها رشد کنند و به سر حد مرگ برسند و این موضوع مستقیماً انسان‌هایی که انگیزهٔ فراوانی برای زیستن دارند را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، در شرایط عادی سایه‌های مرگ برایمان دوباره زاده خواهد شد پس باید مجدداً سایه‌هایمان را احیا کنیم (اشاره‌ام به مرگ نیست) و به همین دلیل است که به هنر پناه می‌بریم، می‌بایست دوباره اضطراب درونی‌مان را تحریک کنیم، هنرها و یا حداقل برخی از شاخه‌های هنری این بی‌نظمی‌ها را در درونمان بر می‌انگیزانند، به‌واقع زخم‌های زندگی سعی دارند تا از فعالیت و تلاش‌های ما جلوگیری کنند که کمدی این نظریه را تأیید می‌کند.

هر چند عناصری را که می‌خواهیم از زندگی‌مان دور بیندازیم به‌خودی‌خود رقبای قدری به‌حساب نمی‌آیند؛ اما هنر چیزهایی را به ما بازمی‌گرداند که نشانه‌هایی از مرگ را همراه خود دارند، اگر می‌خندیم یا گریه می‌کنیم به این دلیل است که به‌عنوان قربانیان و راز داران در این بازی گرفتار مانده‌ایم، مرگ برای ما لحظه‌ای سبکبالانه به نظر می‌رسد، این بدین معنا نیست که وحشتش در نزد ما رنگ‌باخته است، به بیانی ساده می‌توان گفت که ما از بالا به مرگ می‌نگریم و بی شک انگیزهٔ حیاتی و یا عواقب عملی مرگ را نمی‌بینیم و اگر هم ببینیم مرگ یارای جلب رضایت انگیزه‌های مارا ندارد و نوعی حس انزجار را در ما پدید می‌آورد، ازاین‌جهت است که می‌گوییم وجود کار ضروری است، خنده به ما می‌آموزد که عاقلانه از چنگال مرگ فرار کنیم چرا که ما تنها به دنبال حذف زندگی هستیم و زمانی که با ادیان مواجه می‌شویم، خرد به ما گوشزد می‌کند که از ان اجتناب کنیم، باوجوداینکه با ان زندگی می‌کنیم، حماقت خندهٔ ظاهری است که در مواجههٔ با مرگ خواهد سوخت، از نمادهای پوچی مرگ ان است که اگاهی بیشتری از وجودمان را به ما خواهد داد همان‌طور که خشونت به ما خواهد گفت که چه چیزی را باید کنار بگذاریم و برای مدتی ما را از بن‌بست نجات می‌دهد، زندگی توسط کسانی تعریف شده که تنها دغدغهٔ آنها حفظ زندگی است، من می‌خواهم فراتر از هدف خویش در باب مشکل شر عقلایی سخن بگویم و این‌گونه تشریح کنم که ما موجوداتی فانی هستیم و بی شک محدودیت‌های زندگی برایمان لازم است؛ اما زندگی نمی‌تواند این محدودیت‌ها را تحمل کند چرا که با فراتر رفتن از این محدودیت‌ها وی نیاز دارد تا ماهیت وجودی خویش را تأیید کند، ما باید اعتراف کنیم که تنها موجوداتی هستیم که می‌دانیم در این جهان محدود خواهیم بودو بر خلاف سایر خصوصیات وجودی‌اش دارای بی‌ثباتی است، می‌خواهم بگویم همهٔ آن چیزی که در پی یادآوری آن هستم، هنرهای ماندگار است ناراحتی و بهبود رنج‌های ما ارثیهٔ وارثان دین است، تراژدی و کمدی‌های ما ادامهٔ آداب قربانی گری از گذشته تا به کنون است، تقریباً از گذشته مردم به مراسم مذهبی و به کشتار حیوانات بیشترین اهمیت را می‌دادند، درحالی‌که قرار بود این اقدامات تنها برای عده‌ای ارزشمند محسوب شود و طبیعتاً آن‌کس که این اقدامات تخریبگرانه را انجام می‌داد مجرم شناخته می‌شد؛ اما جامعه بنا به آنچه که مذهب می‌خواست موظف به انجام‌دادن ان بود، قربانی گری برای اهداف زیادی انجام می‌شود که ما باید به دنبال آنها باشیم چرا که خود منشأ اعمال بی‌شمار دیگری است، باهوش‌ترین افراد تشخیص می‌دهند که قربانی گری بر پایهٔ منافع طبقهٔ خاصی از اجتماع است که هرگز هیچ دلیلی را برای‌آنکه چرا خونی ریخته می‌شود ارائه ندادند، اما اگر مجبور باشیم بایستی به این ابژه نزدیک شویم اگر تعریفمان از طبیعت، زندگی با همهٔ موجودات است؛ بنابراین آسیب‌رساندن و یا آسیب جزئی رساندن با تعریفمان مغایرت دارد، قربانی گری دیگر نباید همان امر بدوی باقی بماند، نوع رفتاری که تاکنون وجود داشته بر مبنای عرف بوده است درحالی‌که عرف باید با برخی ضروریات اساسی و درعین‌حال روشن همراه باشد ضروریاتی که بیشتر مردم با آن موافق هستند و تعداد کمی از مردم تنها به دنبال یک ترفند برای به‌حداقل‌رساندن این قبیل آسیب‌ها هستند، اگر ملتی شجاعت داشته باشد سعی می‌کند این قبیل خطرات را از خویش دور کند، قربانی‌کردن انسان یکی از جنبه‌های تاریخی آزتک‌ها بود، در این رویداد هزاران قربانی جان باختند آنها نه‌تنها اسیر بودند؛ بلکه عده‌ای از آنها که در جنگ از خود شجاعت نشان داده بودند به شیوه پهلوانی قربانی کردند و در بعضی از اعیاد خاصشان مکزیکی‌ها فرزندانشان را قربانی می‌کردند! این یک عقیدهٔ احمقانه است که وحشتناک و درنده است، اگر زندگی بشر دارای غریزه‌ای خشونت‌بار نبود می‌توانستیم به‌واسطهٔ هنر از ان چشم‌پوشی کنیم بی شک غریزه دارای پیوندی اجتماعی است، اما انسان‌ها به همگرایی با یکدیگر نرسیده‌اند؛ چراکه این انسان‌ها هستند

که تشکیل‌دهندهٔ جوامع هستند؛ مانند قطعات مختلف فلز که وقتی می‌خواهیم ان را ذوب کنیم و محصول جدید را بسازیم، همجوشی رخ می‌دهد (منظور ما در باره انسان، خنده و اشک است که یکی نمونه رنج‌آور و دیگری شکلی متعالی از رنج است).

خیر، شر، ارزش و زندگی میشله

بشریت در تعقیب دو هدف است، اول هدفی منفی که حفظ زندگی است (برای اجتناب از مرگ) دوم، هدفی مثبت که افزایش میل به زندگی است، این دو هدف با یکدیگر متناقض نیستند؛ اما افزایش میل هم هیچگاه بی‌خطر نبوده است و این افزایش میل در بدنهٔ اجتماع که میل به حفظ زندگی و کارکردن دارند بی‌چون‌وچرا در اولویت است؛ اما سعی عقلانیت در به‌دست‌آوردن این میل می‌تواند نوعی تلاش بیهوده و از سویی به تمایل آنها برای زنده‌ماندن تعبیر شود، تنوع غرایز بر مبنای بیشتر یا کمتر بودن آزادی شکل می‌گیرد و نقطهٔ مقابل آن زنده‌ماندن است که ما می‌توانیم آن را در زهد دینی و جادو هم رویت نماییم، بنابراین در اینجا بازنگری در باب خیر و شر و غریزه می‌تواند به‌عنوان یک ارزش تلقی شود (ارزش مثبت) زنده‌ماندن همان خیر است (که هدف کلیان فضیلت است) مفهوم غریزه نمی‌تواند به لذت تقلیل پیدا کند، چرا که غریزه ما را به قلمروی سبک‌بالی و سپس به‌سوی محدودیت‌های اگاهی رهنمون می‌سازد، بنابراین آنچه که من ارزش می‌نامم مرز میان خیر و لذت است، گاهی ارزش‌ها مصادف با خیر هستند و گاهی نیستند و گاهی هم‌زمان با شر رخ می‌دهند, ارزش فراتر از خیر و شر است؛ اما در دو فرم متفاوت با یکدیگر که یکی با جنبه‌های خیر و دیگری با جنبه‌های شر سروکار دارد.

میل به خیر محدود به غریزه است و غریزه مارا وادار می‌کند که در جستجوی ارزش باشیم، ما نمی‌توانیم این‌گونه نتیجه‌گیری کنیم که ارزش حقیقی در جنبه‌هایی از شر نهفته شده است، اصل ارزش می‌خواهد که ما تا جایی که ممکن است پیشروی نماییم، بر این مبنا ارتباط با مقولهٔ خیر در دورترین نقطه ممکن است و از بدنهٔ اجتماع که جامعه را تشکیل می‌دهد نمی‌تواند بیشتر پیشروی کند درحالی‌که ارتباط با مقولهٔ شر هم در دورترین نقطه ممکن است که اقلیت‌ها می‌توانند به آن دسترسی پیدا کنند چرا که کسی نمی‌تواند به دورترها برود؛ اما مورد سومی هم وجود دارد، عده‌ای از اقلیت‌ها در جایگاهی از تاریخ و بالاتر از حقیقت، شورش، انقلاب و تعهد اجتماعی قرار داشتند که احتمالات در باب این مورد آخر کمی سیال است، در اینجا باید اشاره کنم که میشله هرگز مشکلی را حل نکرد، جاذبهٔ او به علت ارتباط‌دادن میل به عصیان بوده است، جاذبهٔ او در باب هشدار دربارهٔ آینده و بقا بود و بدین ترتیب او محدودیت‌های شدیدی را متحمل شد، بگذارید بدون تحقیر درباره‌اش سخن بگویم، من واقعاً دوست دارم که حس قدرت را درباره زندگی میشله به شما منتقل کنم؛ اما زندگی وی بر مبنای دوقطبی گرایی بود، او به‌روشنی تحت سلطه قرار داشت و حتی به هنگام نوشتن رساله جادوگری گمراه به نظر می‌رسید و گواه این حرف نوشته‌های موجود در دفتر خاطراتش است، او می‌گفت همان‌طور که مشغول نوشتن بود ناگهان متوجه شد که هیچ‌چیزی بر او تأثیرگذار نبوده است پس از ان خانه‌اش را ترک کرد و به جایی رفت که بوی تعفن می‌داد، در آنجا نفسی عمیق می‌کشد و ناگاه حسی تهوع‌آور به او دست می‌دهد، پس تصمیم گرفت به خانه‌اش باز گردد و کارش را ادامه دهد، من چهره‌اش را به یاد نمی‌آورم؛ اما او مردی نجیب و لاغر بود.

فصل هشتم:
ژان ژنه/بانوی گل‌های ما

ژنه و مطالعهٔ سارتر

سرسپردگی کامل به شر

حاکمیت (شهریاری) و تقدس شر

عطفی به خیانت و شرارت

تنگنای عصیان مطلق

ارتباطات ناممکن

مصرف‌گرایی غیرتولیدی و جامعهٔ فئودالی

آزادی و شر

ارتباطات صحیح، نفوذناپذیری و حاکمیت

خیانت به حاکمیت (شهریاری)

ژنه و مطالعهٔ سارتر

از همان آغاز جوانی که خانواده‌ای روستایی سرپرستی او را پذیرفته بودند با خرده دزدی‌هایش غرایز شیطانی‌اش را عیان نمود، بارها او را دستگیر کردند؛ اما وی دوباره به دزدی روی آورد و همچنان به فرار خویش حتی از مستعمرهٔ تأدیبی ادامه داد و خود را بسان یک روسپی عرضه کرد، در فقر و فلاکت و دزدی زیست کرد، با هر کسی لواط کرد و به دوستانش خیانت می‌کرد؛ اما هیچ چیز نمی‌توانست مانعی برای وی باشد چرا که ژنه شرارت را برگزیده بود و تا جایی که امکان داشت در این راه پیشروی کرد، در برهه‌ای نیز دریافت که بدترین جنایت انجام اعمال شرارت بار نیست پس توبه نامه‌ای در زندان نوشت، وی طبق قانون ممنوع شده بود؛ اما او توانست از آلودگی، فلاکت و زندان رهایی یابد، کتاب‌هایش چاپ و خوانده شدند، نمایشنامه‌هایش با کمک تهیه کننده‌ای به روی صحنه رفتند هر چند که مضمون یکی از نمایشنامه‌هایش تحریک به کشتار و آدمکشی بود، رئیس جمهور کشورش طی نامه‌ای که به او رسیده بود بابت جنایات اخیر ژنه و دوران محاکمه‌اش به وی تخفیف داد و حکمش را تعلیق کرد، او در یکی از کتاب‌هایش اشاراتی به یکی از آخرین جنایاتش داشت، وی در مقدمهٔ یکی از کتاب‌هایش می‌نویسد یکی از قربانیان رو به وی گفته بود: آقای ژنه[20] از آشنایی با شما خوشبختم لطفاً به تخطی خویش از قانون ادامه دهید.

سارتر ادامه می‌دهد که شاید شما چنین رخدادی را بعید بدانید؛ اما این همان چیزی است که برای ژنه اتفاق افتاد، هیچ چیزی به اندازهٔ شخصیت و آثار مؤلف (روزنگاری‌های یک دزد) ما را شگفت زده نمی‌کند، سارتر کتابی طولانی در این باب نوشته که مورد توجه قرار گرفته است و در آن تمام عناصر از جمله هوش و حجم آثار نویسنده می‌تواند به یگانه شدن وی کمک شایانی نماید.

نوبودن موضوعات مطرح شده و پرخاشگری که نبض آن در هر صفحه از آثارش می‌تپد در کنار حفظ مؤلفه‌های کیفی آثار، ژنه را برجسته ساخته است. وی به خوبی احساس سردرگمی و تجربهٔ فاجعه در جهانی متقلب را به تصویر می‌کشد که به راستی همان وضعیت انسان است، انسانی که بر علیه رخدادهای بیرون از خویش می‌شورد و به تکذیب آن می‌پردازد.

سارتر به رجحان فکری خویش باور دارد آن هم در زمانه‌ای که نقد و تجزیه و تحلیل ارزش چندانی در نزد ما ندارد، وی با نگارش ژنه مقدس کتابی را نوشت که بیانگر وی است.

عیوب وی هیچگاه پنهان نبوده و هرگز قصد تغییر عقاید خویش را نداشته است، وی سعی کرده تا هر چند که زندگی را از دریچه‌ای پنهان نگریسته و نور جاری در زندگی را به شکلی پنهانی لمس کرده؛ اما از همان دریچه سوسوی نور شادی بخش زندگی را به ما نشان داده است، تصمیم وی برای به تصویر کشیدن و تشریح رعب و وحشت جاری در زندگی از همین زاویه است و تکرار آن ما را از نگرش مقهور در زندگی دور می‌سازد.

اما من بر این باور هستم که رنج‌های زندگی موانعی برای دستیابی به شادی اصیلی هستند که در زندگی انتظارش را می‌کشیم هر چند که اصالت در نقطهٔ مقابل بیداری و آگاهی قرار گرفته است، از این منظر گاه تعجب می‌کنم و می‌خندم و خود را مصون از تلخی‌هایی که مانع از آرامش ذهن هستند می‌دانم، آنچه که من در ژنه مقدس رویت می‌کنم بیشتر از میل به پوچی و نفی ارزش‌هایی است که به حد اعلای خویش رسیده است و همراه با ابراز انزجار

---

[20] Jean Genet

است حتی توصیف وی از لذت با نوعی تشویش همراه است؛ اما برای یک فیلسوف چه اتفاقی رخ داده است که چنین کاری را انجام می‌دهد؟ احساس می‌کنم این تا حدودی درست است که ما می‌بایست از ممکن‌ها روی برگردانیم و غیرممکن‌ها را بی لذت تجربه کنیم, من این مطالعهٔ پایان ناپذیر (اشاره به کتاب ژنه مقدس اثر سارتر) را نه تنها اثری والا و فاخر بلکه شاهکاری بی بدیل از سارتر می‌دانم که تاکنون نظیر آن را ننوشته بود, اثری که از معمول بودن افکار دوری می‌جوید. سارتر به نحوی سخن می‌گوید که گویی ما حق اشتباه داریم, ژنه به ما می‌گوید که کلیهٔ شناختنامه ها با پیشگفتار انتقادی نظیر متون پاسکال[21] و ولتر [22]در زمره آثار بزرگ فرانسوی قرار دارند قصد سارتر از تمجید نویسنده‌ای نامانوس و با استعداد قطعاً تمجید از نمونه‌ای والا نیست هر چند که ژنه مجنون و شورمند است؛ اما از آنچه که ادبیات به او تفویض کرده بی بهره است, شخصیت ژنه جدای از بعد نویسنده‌ای شایستهٔ قابل توجه است هر چند که من اصراری به این توجه ندارم, این غیر قابل توجیه و بی انصافی است که بخواهیم مطالعات گستردهٔ سارتر در باب ژنه را تنها به حد یک مقدمه تقلیل دهیم چرا که اگر این اثر هیچ هدفی را محقق نکرده باشد؛ اما در زمرهٔ آثار پژوهشی می‌باشد که یک فیلسوف در بارهٔ شر به انجام رسانده است.

---

[21] Blaise Pascal
[22] Voltaire

سرسپردگی کامل به شر

این پژوهش‌ها تنها متکی به رویکرد و تجربیات ژنه نیست, راهی که ژنه انتخاب کرد کشف شر به مثابه خیر بوده است, بیهوده بودن چنین رویکردی واضح است, سارتر می‌داند که ما تا جایی در جستجوی شر خواهیم بود که دور از آن چه که خیر می‌دانیم باشد و این جستجو محکوم به شکست و استهزا است هر چند که این رویهٔ غیرجذاب را دنبال می‌کنیم.
آغاز با مرد شورشی ست که از جامعه رانده شده است و مادر وی هم تنها تا یک سالگی از او مراقبت کرد و سپس سرپرستی وی را به دیگری واگذار کرد, ژان ژنه علی رغم هوش وافرش اما بنا به نوع زیست خویش هیچ همسویی با جامعهٔ اخلاقی نداشت, او دزدی کرد و پس از آنکه روانهٔ مستعمره تأدیبی شد حکمش صادر شد؛ اما اگر رهاورد مجازات برای طرد شدگان یک جامعه از نو ساخته شدن و نظم نباشد؛ بنابراین آنها دیگر نخواهند توانست که ارزش‌ها, فرهنگ‌ها و رسوم موجود در جامعه را درک کنند و تنها با پوشیدن جامهٔ رسوایی و بدنامی از آن به عنوان افتخار یاد می‌کنند, شاعر سیاه پوستی اینگونه سرائیده بود:

آری من سیاه پوست کثیفی هستم و
سیاه پوست بودن خویش را بر سفیدی تو ارجح می‌دانم

نخستین واکنش سارتر به چنین وضعیتی اتکا به بعد اخلاقی شورش است؛ اما این کرامت در نقطهٔ مقابل با کرامت مرسوم است که مدنظر ما برای پرسشگری قرار دارد, کرامت ژنه تحت حاکمیت شر قرار داشت؛ بنابراین او هرگز نمی‌توانست حتی با توجه به روحیه تخطی گرانه ای که از سارتر سراغ داریم جامعه را خوار و ذلیل توصیف کند چرا که جامعهٔ ما منفور نیست و برای او هم جامعه بسان خودش منفور نبوده است.
او نفرت را عاملی متغیر می‌پندارد که ماحصل کسانی است که همواره با ترویج باورهای مثبت آن را به حد اعلای دورویی و فساد رسانده‌اند بی آنکه صداقتی را به خرج دهند, ژنه نفرت را در خدمت رنج می‌خواهد, او نفرت را برای خویش می‌خواهد و آن را ورای مادیات می‌بیند و آن را بسان سماع عارفان می‌پندارد که آنها ر ا به وجد می‌رساند و خویش را در خدا می‌یابند.

حاکمیت (شهریاری) و تقدس شر

امکان غیرمنتظره بودن و نفوذ پذیری در ارتباط وجود دارد, سارتر پس از نقل عبارتی از ژان ژنه می‌گوید: آیا اینها ضجه‌های یک صوفی در لحظات برون شدن روح از بدن نیستند؟" این رخداد با سودای ژنه نسبت به امر "تقدس"تفاوت دارد – سارتر زمانی که در باب وی سخن می‌گوید تمایل به رسوایی را با تمایل به قداست درهم می‌آمیزد –نامگذاری سارتر، آنهم بدین شکل چهره‌ای از *ژنه پرهیزگار* را ارائه می‌دهد. به واقع، پایبندی به بالاترین حد شر با پایبندی به بالاترین حد خیر مرتبط است و به واسطهٔ رغبتی که هریک نسبت به دیگری دارند این ارتباط برقرار است. دربارهٔ این رغبت و قاطعیت نمی‌توانیم اشتباه کنیم: جایگاه رفیع یا قداست ژان ژنه، هرگز هیچ مفهوم دیگری نداشت: تحقیر، تنها مسیر به سمت آنها است.

پرهیزگاری، قداست دلقکی است که بر صفحه‌ای سپید نقاشی شده است بسان زنی که با هدف استهزاء و تمسخر شاد است. ژنه خویش را با کلاه‌گیسی بر سر و مرواریدهای تقلبی مزین کرده بود زمانی که کلاه گیسش می‌افتد و مرواریدها از وی جدا می‌شوند، او قالب دندان مصنوعی را از دهانش خارج می‌کند و ادعا می‌کند: "بسیار خوب، خانم‌ها! در هر حال من باید ملکه باشم! "حقیقت این است که تمایل به قداستی رعب آور مرتبط با تمایلات فردی به اتخاذ تصمیمی برتر وجود دارد. این تمایلات آزاردهنده نسبت به شر به واسطهٔ قداست عیان می‌گردد, خصیصه‌هایی نظیر پریشانی, ریاضت و بی‌اندیشگی در رعب به چشم می‌خورد که ژنه تلاش کرده است تا آن را توضیح دهد: "کولافروی و کشیش با تمایلات خویش همیشه مجبور به دوست داشتن چیزی بودند که از آن هراس داشتند و این امر تا حدی بیانگر قداست آنها است گویی که در حال ترک‌دنیا هستند."لمس و باور گرایش به حاکمیت (شهریاری), حاکم بودن و دوست داشتن آن کس که حاکم است ژنه را مسحور می‌کند.

گرایش به حاکمیت (شهریاری) و تسلط, جنبه‌های متفاوت و فریبنده‌ای دارد. سارتر جنبهٔ ملوکانه‌ای از آن را نشان می‌دهد که در نهایتِ تضاد با ژنه قرار دارد، مبنی بر اینکه شرمساری ژنه متضاد با شرمساری حقیقی است و شرمساری نیست. سارتر می‌گوید:

تجربهٔ شر اندیشه‌ای ملوکانه است که یکتایی و آگاهی (بصیرت) را آشکار می‌کند. من می‌خواهم هیولایی در طوفان باشم، تمام آنچه که مرتبط با انسان است برایم بیگانه است, من از تمام قوانین تعیین‌شده توسط بشر تخطی می‌کنم، هر ارزشی را زیر پایم لگدمال می‌کنم، هیچ چیز نمی‌تواند من را تعریف یا محدود کند: هنوز هستم و باید نفس سردی باشم که تمام هستی را نابود می‌کند.

آیا این امری پوچ بنظرمی رسد؟ بی شک! اما نمی‌تواند خویش را از خصایص کثیفی که ژنه به آن نسبت می‌دهد، جدا سازد: "من شانزده ساله بودم...بی گناهی در قلبم جایی نداشت، اعتقاد به ضعیف‌النفس بودن، نابکار بودن، طرار بودن و حکمرانی را تأیید می‌کنم...شگفتی را تجربه کرده بودم که خود گویای آن بود که من از پلیدی شکل گرفته بودم. پست و فرومایه شده بودم."

سارتر، این خصیصهٔ ملوکانه را بعنوان خصیصهٔ ذاتی ژان ژنه دیده بود. چنانکه می‌گوید، "او بارها زندان را با قصر قیاس می‌کند، به این دلیل که او خویش را پادشاهی متفکر (حزن آلود) و وحشتناک می‌داند که بسان بسیاری از پادشاهان عهد باستان به علت دیوارهایی که میان خویش و مردمان ایجاد کرده بودند و به علت منع مذهبی و

دوسوگرایی قداست از مردمان خویش جدا افتاده بودند". تسامح با بی‌تفاوتی سارتر نسبت به مسئلهٔ حاکمیت (سلطه)، متناظر است. هنوز ژنه، که خویش را متعهد به انکار هر ارزشی می‌داند به همان اندازه هم خویش را مذعن به فریفتن ارزش‌های مقدس، مطلق و الهی می‌داند. او امکان دارد که به معنای حقیقی کلمه صادق نباشد: وی هرگز صادق نیست، و هرگز نمی‌تواند صادق باشد. اما دغدغهٔ ذهنی‌اش دربارهٔ سلطه (حاکمیت مطلق)؛ زمانی پدیدار می‌شود که او ماریای سیاهپوست را با جامه‌ای در "طلسم تیره بختی" پادشاهی توصیف می‌کند و و زمانی که می‌بیند که "گاری پرشکوهش به آرامی راه می‌افتد و صفوف جمعیت برای ادای احترام به وی کرنش می‌کنند"کنایه‌ای غیرقابل اجتناب را به کار می‌بندد – اما ژنه نمی‌تواند ما را از دیدن پیوستگیِ حزن آلود بین مجازات و سلطه (قدرت) بازدارد: ژنه نمی‌تواند تنها در ارتکاب اعمال شرارت بار مستبد باشد: امکان شر بودن سلطه (قدرت) نیز وجود دارد؛ اما از این حیث سرقت و قتل و زندان و اعدام از اهمیت آنچنانی برخوردار نیستند چرا که بزرگیِ یک جرم به بزرگی قتل رخ داده ارتباط دارد. ژنه تلاش می‌کند تا این امر را به شیوه‌ای اغراق آلود و اختیاری جلوه دهد؛ اما اگر وی مدعی حضور در بند انفرادی شود "من بر پشت اسب زندگی می‌کنم و یا مدعی گردد که من بسان یک نجیب‌زادهٔ اسپانیایی که وارد کلیسای سویل می‌شود، به زندگی‌های مردم وارد می‌شوم"، اغراق وی بی اساس است. تلخی وی در زمانی که مرگ پدیدار می‌گردد، در زمانی که که مجرمی مرتکب عملی (قتل) شده است و در انتظار اجرای حکمش (اعدام) بسر می‌برد عیان می‌گردد و به حاکمیت و قدرتش تمامیت می‌بخشد. وی همچنان فریب‌آمیز است؛ اما بدون شک فراتر از فریبندگی جهان انسانی است و اینکه"تأثیر تصورات ما اغلب حیرت‌انگیز و عذاب‌آور است. به لحاظ اجتماعی هارکامون (قدیس باشکوهی که در انتظار حکم اعدام است) در قیاس با لوئی چهاردهم تاثیرگذارتر و سترگ‌تر است و این سخن بنیان مند است. زیبایی کلامی‌ای که وی اغلب از ما دریغ می‌کند با جاذبه‌ای که در هارکامون ایجاد می‌کند، نقش دالایی لاما (رهبر روحانی مردم تبت) در یک سلول مخفی و مستور را دارد. زمانی که جملات بعدی را می‌خوانیم، نمی‌توانیم حس ناراحتی ناشی از عملکرد قاتل را نادیده بگیریم: "او تاریک‌تر از پایتختی ست که پادشاهش به تازگی به قتل رسیده است". مانند وابستگی به تقدس، این علاقمندی بیش از حد به شکوهی ملوکانه، پس زمینهٔ تکراری در اثر ژنه است. من باید مثال‌های بیشتری را ارائه دهم. ژنه از یک زندانی در مترای (شهری در ایتالیا) می‌نویسد: "او واژه‌ای را به زبان آورد که نگاه نسبت به خویش را تغییر داد؛ اما خویش را در شکوهی پوشالی به دام انداخت, او یک پادشاه بود"در جای دیگر او از فرزندان پسری سخن می‌گوید که تاج سلطنتی روی سرهایشان بسان یک هاله دیده می‌شود. او از مگنن لس پتیس-پیدز که دوستانش را می‌فروشد، می‌نویسد: "مردمی که وی از کنارشان عبور می‌کند ...با اینکه او را نمی‌شناسند ...اما برایش حس شهریاری را تداعی می‌کنند. شهریاری (حاکمیت) بدان معناست که وی در پایان روزش، زندگی را بسان یک حاکم سپری خواهد کرد." استیلیتانو (زندانی دیگری) به او گفته بود –زمانی که حشره‌ای روی یقه‌اش دیده شد –، "بسان جاری شدن زیبایی از وی بوده است,"او نیز یک پادشاه بود –، متایر (زندانی دیگری) در مترای، "به علت احساس شهریاری (حاکمیت) در درون خویش خود را سترگ و در مقام سلطنت متصور شده بود". متایر می‌گفت زمانی که هجده ساله بودم، زشت و پر از دمل‌های قرمز بودم، برای بیشتر تماشاگران ملاحظه‌کار به نظر می‌رسیدم؛ اما در نزد خویش از نسل پادشاهان فرانسه بودم. ژنه اضافه می‌کند:

هیچکس ایدهٔ تسلط و حاکمیت در کودکان را بررسی نکرده است. باید بگویم که کودکی وجود ندارد که با وجود تاریخ فرانسه خویش را در قامت یک پرنس خونین تصور نکرده باشد. افسانهٔ فرار لوئی هفدهم از زندان، حربه‌ای

برای رؤیابافی بیشتر است. متایر باید آنها را تجربه کرده باشد. با این حال، وی ارتباط چندانی با خانواده‌های سلطنتی مجرمان نداشت و شاید او به اشتباه به داشتن طرحی برای فرار، متهم شده بود.

ژنه می‌گوید:

درست یا نادرست، اتهامی از این نوع وحشتناک بود. یک نفر به شکلی ظالمانه‌ای و بر مبنای شک تنبیه شد. این پرنس از خانوادهٔ سلطنتی، اعدام شد. سی پسر که با او از زنان متحد با اجدادش خشن‌تر بودند، فریادکنان او را احاطه کردند. در میان یک وقفه او گله می‌کرد: "آن‌ها این کار را با مسیح کردند". او زاری نکرد؛ اما با عظمت به تخت تکیه زد, احتمالاً" شنیده بود که خدا می‌گوید: " تو پادشاه خواهی بود، اما تاج روی سرت از آهن گداخته خواهد بود. من *او را دیدم*. من او را دوست داشتم".

اشتیاق ژنه تحت‌تاثیر و حقیقی ست، راستی و دروغ را ادغام می‌کند، این شکوه کمدی (یا تراژدی) با شکوه حاکمیت الهی پوشالی بوده است. حتی نیروی پلیس و والاییِ شهریاری در عرفان مستتر ژنه, مغروق در فساد شده است.

عطفی به خیانت و شرارت

کلید این خصایص کهنه در بخش تحریف‌شدهٔ The Thief's Journal که در آن نویسنده از ماجرای عشقی خود با یک بازرس پلیس سخن می‌گوید به چشم می‌خورد. او می‌نویسد: "روزی"وی از من درخواست کرد تا تعدادی از دوستانم را ببیند. زمانی که با خواستهٔ وی موافقت کردم، می‌دانستم که عشقم نسبت به او را عمیق‌تر نشان خواهم داد، اما به شما ارتباطی ندارد که بیش از این بدانید". سارتر قصد داشت تا هرگونه شکی را در باب این نکته از بین ببرد: ژنه، خیانت را دوست دارد و خود را در والاترین و پست‌ترین وجه آن می‌بیند, سخنان میان ژنه و برناردینی (معشوقش) این مسئله را به خوبی نشان می‌دهد. او می‌نویسد:

برنارد از زندگی من آگاه بود و هرگز مرا سرزنش نکرد. با این حال او یکبار تلاش کرد تا نقاب پلیس به چهره داشتن را امتحان کند و درباب اخلاقیات سخن گفت. از دیدگاه زیبایی‌شناختی نمی‌توانستم به سخنش گوش بسپارم (و سخن او را بپذیرم). تمایلات اخلاق‌گرایان در تضاد با آن چیزی بود که آنها اعتقاد بیمارگونه‌ام نامیده بودند, اگر آنها بتوانند اثبات کنند که شر انسانی بد و نفرت‌انگیز است، من می‌توانم زیبایی و دلپسندی شر را بواسطهٔ حس شاعرانه‌ای که در درونم ایجاد می‌کند، در نظر بگیرم و صرفاً"آن را بپذیرم یا رد کنم. من هرگز به مسیر درست بازنمیگردم. نهایتاً" امکان دارد مجدداً"تحت آموزش قرار بگیرم، بنابراین اساتیدم در مواجه با دلایلم یا اقناع و یا مغلوب خواهند شد— در حالیکه قرار بر این بود که زیبایی به واسطهٔ قدرت و تأثیر دو شخصیت تعیین شود. ژنه دربارهٔ چیزی که نویسنده قبلاً" در مقابل آن تسلیم شده است، هیچ تردیدی ندارد. او می‌داند که حاکم است و حاکمیتش کشف ناشدنی و بسان مشیت الهی، آشکار است. ژنه آن را بواسطهٔ حس شاعرانه‌ای که در او برانگیخته شده می‌شناسد. زیبایی‌ای که حس شاعرانه را بر می‌انگیزاند، تخطی از قانون است — از آنچه که ممنوع و بنیان حاکمیت (شهریاری) است. حاکمیت، قدرتی برای ایجاد بی‌تفاوتی نسبت به مرگ است و فراتر از قوانینی است که حفظ حیات را تضمین می‌کنند. به ظاهر حاکمیت با قداست تفاوت دارد، قدیس شخصی است که مرگ او را شیفتهٔ خویش می‌کند درحالیکه پادشاه (حاکم) فردی است که مرگ را همراه خویش می‌سازد. علاوه بر این هرگز نباید از یاد ببریم که واژهٔ "قدیس"، تاکید بر "قداست" دارد و قداست گزاره‌ای ممنوع, خشن و خطرناک است و این شرارت است که به ما پیش آگاهی از ویرانی می‌دهد. ژنه آگاهانه تصویری معکوس از تقدس ارائه داده است، اما او می‌داند که این (تصویر معکوس از تقدس) از سایر موارد درست‌تر است. این همان محدوده‌ای ست که در آن تضادها ویران‌شده و مرتبط با یکدیگر هستند. تنها این شکاف‌های ژرف و ارتباطات می‌توانند حقیقت را به ما نشان دهند. تقدس در نگاه ژنه بسیار عمیق است — تقدسی که شرارت و"قداست"را تابویی زمینی معرفی می‌کند. نیاز به شهریار درون او را در جایگاه بخشایشگر قرار می‌دهد و بدین واسطه نیروی الهی فراتر از قانون را آشکار می‌کند. بنابراین چیزی مشابه این وضعیت او را با مسیری سخت و دشوار مواجه می‌سازد که "قلب و تقدس" او را به آن سمت سوق می‌دهد. او می‌گوید، "راه‌های تقدس آشکار است، این بدان معنی ست که ما نمی‌توانیم از آنها دوری بجوییم و زمانیکه نمی‌توانیم با بداقبالی به سوی تقدس بازگردیم. فرد بواسطهٔ نیروی خداوندی به راه خویش باز می‌گردد و بدل به انسانی مقدس می‌شود! اخلاقیات ژنه

مرتبط با قداست شرارت هستند. او مسحور و مجذوب تباهی زندگی است. در دیدگاه او, هیچ چیز نمی‌تواند به سلطه و تقدس وی و دیگران لطمه‌ای وارد سازد. اصل اخلاقیات کلاسیک به *بقای* هستی مرتبط است: هستی‌ای که زیبایی آن از بی تفاوتی نسبت به مرگ نشات می‌گیرد و همین امر بر — جذابیتش میفزاید.

به اشتباه انداختن ژنه در این موقعیت متناقض دشوار است. او مرگ را دوست دارد، مجازات و ویرانی را دوست دارد. او آن بچه‌های ولگرد مستقلی را که خودش را وقف آن‌ها می‌کند، دوست دارد و او ترس یا بزدلی آنها را هم دوست دارد. صورت آرماند، فریبکار، حیله‌گر، عبوس، شرور و وحشی بود ... او یک حیوان وحشی بود. او مرموز و خائنانه خندید ...من فکر کردم که او تمایل خود را؛ به منظور اعمال نفوذ و نشان دادن دورویی، سفاهت، شرارت، خشونت و برای جداساختن وسوسه‌انگیزترین حاکمیت درونی‌اش؛ در خودش و در اندام جنسی‌اش متصور شده بود. این خصیصهٔ نفرت انگیز، بیشتر از هر خصیصهٔ دیگری، ژنه را مسحور خواهد کرد. او می‌نویسد، "بتدریج، آرماند تبدیل به خداوندگار مطلق اخلاقیات شد"رابرت، کسی که به مردان پیر نزدیک می‌شد و آنها را غارت می‌کرد، به ژنه گفت: "آیا آن را کار می‌نامی؟ تو مردانی پیر را غارت می‌کنی که تنها به کمک یقه‌های شق و عصاهای چوبی‌شان می‌توانند بایستند". اما پاسخ آرماند "یکی از جسورانه‌ترین انقلاب‌های اخلاقی" است. آرماند می‌گوید "نظر شما چیست؟". "وقتی که سودی در آن وجود داشته باشد، من دیگر به دنبال مردان مسن نمی‌روم؛ بلکه به دنبال زنان مسن خواهم رفت و در این میان من ضعیف‌ترین را انتخاب می‌کنم. آنچه که نیاز دارم، پول است. یک کار خوب کاری موفق است. وقتی که پی می‌برید که کاری موفقیت قابل ملاحظه‌ای ندارد، چیزهای زیادی را خواهید فهمید". زمانی که ژنه پاسخ آرماند را شنید، اخلاقیات در میان بچه‌های ولگرد برایش مسخره بنظر می‌آمد. روزی قرار بود"ارادهٔ رها از اخلاقیات بواسطهٔ نگرش آرماند"را پی بگیرد: وی قصد داشت که در قداست و سلطه، غرق شود. هیچ تحقیر و خیانتی وجود نداشت تا این شکوهمندی متحیرانه و متأثر را برایش تضمین کند. بنابراین رویکردی دوسویه وجود دارد: در مسیر وی، آرماند، حاکم است؛ زیبایی نگرش او ارزش آن را اثبات می‌کند؛ اما زیبایی آرماند در تحقیر خلاصه شده است. سلطهٔ او خشوعی عمیق است: که توام با منفعت شخصی است. این امر با اولوهیت هارکامون که از پارادوکس ضعیفی برخوردار است در تضاد است. در باب هارکامون جرائم با انگیزه‌های شخصی رخ نمی‌دهد— بنظر می‌رسد که تنها دلیل قتل زندانبان، لذت‌بردن از مجازات باشد. اما نگرش آرماند از خصیصه‌ای برخوردارست که قتل‌های هارکامون از آن خصیصه برخوردار نیست: و آن غیرقابل بخشش بودن آن است، هیچ چیزی قباحت آن را جبران نمی‌کند. آرماند، هرگونه نسبت ارزش عملکردهایش با بحث مادیات و پول را رد می‌کند: و این به آن دلیل است که ژنه، ارزش و سلطهٔ مطلق را تنها متعلق به خویش می‌داند. این مورد، دربردارندهٔ دو ویژگی یا دو دیدگاه مغایر است. ژنه به دنبال ژرفای شرارت است که در نقطهٔ مقابل با خیر قرار دارد— آن شرارت زیبایی کامل است. از منظر وی، هارکامون" ناامیدکننده است: در پایان، آرماند با حس انسانی بیگانگی بیشتری دارد و علاوه بر این ناخوشایند و زیباتر است. آرماند چیزی جز یک محاسبه گر دقیق نیست؛ او ضعیف النفس نیست، اما به ضعیف‌النفس بودن تن می‌دهد چرا که ارزش تن دادن دارد. آیا ضعیف النفس بودن آرماند شکلی پنهان از زیبایی شناسی

ست؟ آیا او ترجیحی غیرمغرضانه برای بزدلی دارد؟ در ادامه او در نزد خویش احساس تقصیر می‌کند. ژنه که به درون وی واقف است، تنها کسی است که می‌تواند با بزدلی وی از نقطه‌نظر زیبایی‌شناختی مواجه شود: او در حضورش آشفته می‌گردد، همانگونه که شخصی در مواجهه با یک اثر هنری بی مانند هیجان زده می‌گردد. آرماند، بواسطهٔ رد ستایش، تحسین ژنه را برانگیخت: حتی ژنه، در صورت تأیید زیبایی‌گرایی اش، اعتبارش را نزد وی از دست خواهد داد.

سارتر بواسطهٔ اشاره به شرارت بر حقیقتی مبنی بر این نکته تاکید دارد که ژنه به بن‌بست خورده است. حداقل به نظر می‌رسد در این بن‌بست وی با توجه به فریبندگی آرماند جایگاه قابل دفاعی را بدست آورده است؛ اما واضح است که آنچه که وی به دنبال آن بوده غیرممکن بود. این سلطهٔ غالب که قدرت کمی برای ژنه همراه داشت، سبب بیشترین فلاکت برایش بود سارتر به درستی به این موضوع اشاره کرده است."مرد شرور باید خواهان شرارت بخاطر منفعتش باشد و ... در وحشت از شرارت است که جذابیت گناه کشف می‌گردد". نظریهٔ شرارت بر مبنای نظریات سارتر توسط "مردان راستگو" بنا نهاده شده است؛ اما اگر مرد (در اینجا منظور انسان است) شرور مسحور شرارت نشود و آن را بدون اشتیاق انجام دهد، سپس ... شرارت بدل به نیکی می‌گردد. به واقع، او شیفتهٔ خون و ویرانی ست، مانند قصاب هانوفر دیوانه‌ای مجرم است، اما وی واقعاً" شرور نیست".
من شخصاً" به این امر مشکوکم که اگر پای خون ریخته شده در یک جنایت در میان نبود — و یا امری ممنوع بر مبنای تابوها در میان نبود که بر پایهٔ آن، بشریت قانونمند، با حیوان یاغی مخالفت کند —؛ آیا باز هم همین تأثیر و ترجیح را برای قصاب داشت. من تأیید می‌کنم که در مورد ژنه، جرائم او در برابر حساسیتش"در ارتکاب گناه مطرح شدند. اما تصمیم‌گیری دربارهٔ این نکته آسان نیست، همانطور که دربارهٔ موارد دیگر هم آسان نیست. با این حال، سارتر چنین کاری را انجام داد. ژنه، اوج ممنوعیت را تجربه کرده است — لذتی که آشنا و وابسته به افکار مدرن است. به این دلیل که او مجبور بوده که دلایل خود برای ارتکاب شرارت را از ترسی استنتاج کند که خود شرارت (اعمال بد) در او برانگیخته است. این امر، آنگونه که سارتر فکر می‌کند، نامعقول نیست: نیازی به وقفه در این بازنمایی انتزاعی نیست. من می‌توانم مثال‌هایی را در این باب ذکر کنم— تابویی در برابر برهنگی که امروزه زندگی اجتماعی را کنترل می‌کند. حتی اگر یکی از ما هیچ توجهی به این شکل از آداب و اصول نشان ندهد، برهنگی شریکش میل جنسی او را تحریک خواهد کرد. خیری که آداب و اصول است، دلیلش برای ارتکاب شرارت می‌باشد: نقض اولیهٔ قانون، به شکلی اپیدمیک همچنان او را برای نقض قوانین تحریک می‌کند. این تابویی که ما در حال رویت آن هستیم— حداقل به شکلی منفعلانه— تنها نشان دهندهٔ مشکلی کوچک در مسیر شرارت می‌باشد که بواسطهٔ برهنگی یک فرد بوجود می‌آید. پس از آن خیری که آداب و اصول و علت ما برای ارتکاب شرارت است —نامعقول به نظر می‌رسد— این مثال را نمی‌توان بعنوان یک استثنا درنظر گرفت. به زعم بنده تمام مسئلهٔ خیر و شر حول یک محور در جریان است —آنچه که ساد آن را افسارگسیختگی نامید. ساد تشخیص داد که افسارگسیختگی مبنای هیجان جنسی بود. قانون، شکلی از خیر است و بخودی خود خیر است (خیر ابزاری ست که هستی بواسطهٔ آن ماهیت خویش را تضمین می‌کند) اما شر به قانون شکنی بستگی دارد. تخلف مانند مرگ ترس‌آلود و جذاب است به گونه‌ای که گویا هستی قصد گریز از ضعفش را دارد، گویا که نشاط و سرزندگی سبب تحقیر مرگ به هنگام قانون شکنی است. این اصول با زندگی انسان پیوند خورده است. این اصول بنیان شر، رشادت یا تقدس هستند. اما سارتر این موضوع را تأیید نمی‌کند. او بر این باور است که آنها به علت افراط ژنه شکست می‌خورند.

آن‌ها چیزی را از پیش در نظر می‌گیرند (تزویر) که ژنه آن را رد می‌کند. جذابیت افسارگسیختگی جذابیت قانون را حفظ می‌کند؛ اما آرماند در بی نظمی خویش را فریفت (سرگرم فعالیت جنسی شد) اما ژنه خویش را از هردو محروم کرد و آنچه برایش باقی ماند تنها منفعت‌طلبی بود. استدلال‌های سارتر به کشف ارتباط میان میل با بزهکاری می‌پردازد: خواستهٔ ژنه خواستهٔ هیچ انسان و بزهکاری نیست؛ بلکه بر مبنای حداقل بی‌نظمی بنا نهاده شده است. این امر مستلزم نفی تابو و بررسی شرارت است, شرارت تا زمانی ادامه دارد که تمام موانع شکسته شود و ما به فروپاشی کامل دست یابیم. پس از آن، ژنه خویش را در وضعیت دشوار و غیرقابل انکاری می‌یابد که سارتر به آن اشاره کرده است: او انگیزه‌ای برای عمل ندارد. جذابیت گناه، اساس هیجان اوست اما با رد مشروعیت تابو از جانب وی چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ اگر گناه وی را به کامیابی نرساند چه اتفاقی رخ خواهد داد؟ اگر آن (گناه) او را کامیاب نکند، "مرد شرور، شرارت را آشکار می‌کند"و"شرارت، در مرد شرور نمایان می‌گردد": گرایش"به نیستی به تحریکِ بیهوده تنزل می‌یابد. آنچه که ناپسند است، برجسته می‌گردد و شرارت بی‌نتیجه خواهد ماند. تمایل به شر بودن، بیشتر از تمایل به خیر بودن نیست و از آن رو که جذابیت آن در گروی قدرتش برای رسیدن به ویرانی خلاصه شده است پس در ویرانی کامل ناپدید خواهد شد. تباهی (شرارت) تمایل دارد تا "هستی را تا حد امکان به نیستی بدل کند؛ اما تا آنجائیکه بتواند نیستی را به هستی تغییر دهد و سلطه (حاکمیت) مرد شرور بدل به بردگی گردد. به عبارتی دیگر، "بسان خیر و نیکی، شرارت هم بدل به یک وظیفه می‌گردد, ضعفی بی حد و مرز مشهود می‌گردد؛ جرم غیرمغرضانه اساسی‌ترین محاسبات را تحت تأثیر قرار می‌دهد، راه بدگمانی و خیانت را می‌گشاید. هیچ تابویی دیگر حس یک تابو را به ژنه نمی‌دهد و سرانجام وی با بی تفاوتی از پای می‌افتد. نیستی باقی خواهد ماند مگراینکه او دروغ بگوید، مگر اینکه مهارتی ادبی به او این امکان را دهد که چیزی را ارزیابی کند و او از جعلی‌بودن آن برای دیگران آگاه باشد. وی با ترس از عدم فریب خوردگی به آخرین راه حل خویش پناه می‌برد — او تلاش می‌کند تا شخص دیگری را فریب دهد تا بتواند خودش را در همان لحظه فریب دهد (باوری مبنی بر اینکه فریب دیگران، تداوم فریب‌خوردگی خودش است).

ارتباطات ناممکن

سارتر به ایرادی اساسی در کار ژنه اشاره کرد. ژنه، بعنوان نویسنده، نه قدرت برقراری ارتباط با خوانندگان خویش و نه قصد انجام چنین کاری را داشته است. اثر او اغلب خواننده را گریزان می‌کند. سارتر این موضوع را رویت کرد و نتیجه گیری‌ای از آن نکرد، که این خود نمایانگر ابتر بودن رویکرد اوست, ارتباطات بخشی از هدف آثار ادبی است. ادبیات یک راه ارتباطی است: یک نویسندهٔ مسلط (حاکم) بشریت را فراتر از بردگی (اطاعت‌پذیری) مخاطب مورد اشاره قرار می‌دهد. اگر این مسئله مطرح باشد، نویسنده ویژگی‌های خویش را به سبب کار فدا می‌کند و همزمان ویژگی‌های مخاطب را هم نادیده می‌انگارد. ارتباطات ادبی —تا حدی که شاعرانه باشد اینچنین است —، تسلط (حاکمیت) است که امکان ارتباطات را فراهم می‌کند؛ مانند لحظه‌ای تثبیت‌شده یا مجموعه‌ای از لحظات که از اثر (کار هنری) و از خوانش اثر جدا شده‌اند. سارتر این را می‌داند؛ اگرچه من نمی‌توانم دلیلش را درک کنم، او تنها به مالارمه[۲۳] —اعتبار می‌بخشد: سارتر می‌گوید"در باب مالارمه، خواننده و نویسنده، همزمان، خنثی یا بی‌اثر می‌شوند: آن‌ها یکدیگر را همزمان به ورطهٔ نابودی می‌کشانند تا واژه به تنهایی باقی بماند". من بجای آنکه از عبارت"در باب مالارمه"بهره جویم خواهم گفت"هر زمان که ادبیات حقیقی"پدیدار شود".
بهرحال — حتی اگر ماحصل یک پوچی نامعقول باشد —نویسنده قصد داشت تا خویش را به اثر مسلط نشان دهد و خواننده‌ای که اثر را برای تسلط بر اثر می‌خواند خطاب قرار داده است یا ترجیح داده که از طریق برتری ذات منزوی خویش حس سلطه را ایجاد کند. سارتر تا حدودی مستبدانه از ارتباط مقدس یا شاعرانه (خیالی) سخن می‌گوید, ارتباطی که خواننده تغییر را در خویش احساس می‌کند و این همان راه است که در آن فرد خود را لحظه به لحظه در معرض تغییر می‌بیند (تغییری که کامل و پایدار نیست، اما به هنگام"ارتباط رخ می‌دهد: درغیراینصورت ارتباطی وجود ندارد) در تمامی رویدادها, ارتباطات متضاد با چیزی است که بواسطهٔ انزوا تعریف و می‌تواند در آن طبقه بندی گردد.
در حقیقت، هیچ ارتباطی بین ژنه و خواننده وجود ندارد — و سارتر می‌پندارد که کار ژنه از اعتبار برخوردار است. او عنوان می‌کند که اثر، بر مبنای گفتگو و سپس بر مبنای خلق شاعرانه است. بر طبق گفتهٔ سارتر، ژنه خودش را "بواسطهٔ خواننده، تقدیس کرده است". او اینگونه ادامه می‌دهد که "خواننده از هیچ علم و آگاهی نسبت به امر قدسی برخوردار نیست". این امر او را به این سمت سوق می‌دهد که ادعا کند که "شاعر ...می‌خواهد توسط مخاطبی شناخته شود که او را نمی‌شناسد". اما این سخن غیرقابل پذیرش است: من می‌توانم ادعا کنم که این رویه مرتبط با تقدیس‌سازی، شعر و یا هیچ چیز نیست (مربوط به نیستی است). برخلاف آنچه که مفسران در این باب می‌گویند اثر ژنه مقدس و شاعرانه نیست چرا که نویسنده پذیرای برقراری ارتباط با مخاطب نیست.

[23] Stéphane Mallarmé

درک تمام ظرفیت بالقوهٔ برقراری ارتباط، دشوار است. من بعدها" باید تلاش کنم تا امر بی نیازی را مطرح سازم امری که بندرت از آن آگاهیم، اما اکنون تمایل دارم بر حقیقتی تاکید نمایم، ایدهٔ ارتباطات بجای چندگانگی بر دوگانگی تاکید دارد، در میان محدودیت‌های ارتباطات برابری در ارتباطات از جذابیت برخوردار است. ژنه در زمان نوشتن خویش قصد برقراری ارتباط ندارد، بلکه، درهرآنچه که احتمالاً" قصد او است، نوعی اغراق یا جایگزینی ارتباطات صورت می‌پذیرد و نویسنده با این قیاس تشبیهی به قدرتمندی اثر ژنه تاکید دارد و آن را برای خواننده آشکار می‌سازد و در عین حال رد می‌کند. سارتر می‌نویسد، "مخاطبین وی، در حضور او تسلیم می‌شوند و می‌خواهند به تأیید امر آزادی در آثارش بپردازند در حالیکه به خوبی می‌دانند که گزارهٔ آزادی آنها را تأیید نمی‌کند" ژنه اگر خویش را بالاتر از کسانی که برای خواندن اثر او دعوت می‌شوند، قرار ندهد، حداقل خویش را جدای از آن‌ها می‌بیند. وی با درازکردن دستانش از هرگونه تحقیر احتمالی جلوگیری می‌کند، هرچند خوانندگانش به ندرت وسوسه می‌شوند که او را تحقیر کنند: او می‌گوید "من تأیید می‌کنم که دزدان، خائنین، قاتلین، و متقلبین، زیبایی عمیقی دارند – یک زیبایی محزون و مغموم – که شما آن را ندارید".

ژنه، هیچ چیزی از صداقت نمی‌داند: با این وجود وی هرگز"نمی‌گوید که قصد دارد تا به مخاطب خویش بخندد، این همان چیزی ست که وی درصدد انجام آنست. این امر مرا را آزار نمی‌دهد اما می‌توانم نکات مبهمی را درک کنم که ژنه با توجه به خصوصیاتش وقتش را هدر می‌دهد بخشی از اشتباه سارتر به علت آن است که دقیقاً" آنچه را که ژنه گفته می‌پذیرد. در حالیکه به ندرت می‌توانیم – به پس‌زمینه‌های ترسناکی که وی از آن سخن می‌گوید –تکیه کنیم. حتی پس از آن، باید بی تفاوتی ژنه و آمادگی‌اش برای توهین به خودمان را به یاد بیاوریم. در رفتارش تخطی از صداقت را رویت می‌نماییم حتی دادائیست‌ها [24](پیروان مکتب پوچ‌گرایی و هیچ‌انگاری) نمی‌توانستند به این مرتبه دست یابند. دادائیست‌ها صادق بودند و نمی‌خواستند هیچ چیزی از یک معنا برخوردار باشد. آن‌ها خواستار هر آن چیزی بودند که برای از دست دادن این ظاهر فریبنده از انسجام برخوردار بود. ژنه اشاره می‌کند"او به عنوان یک جوان تا به حدی صادق بود که به یاد بیاورد که مترای یک بهشت بوده است ".

قطعاً" در بکارگیری واژهٔ *صادق* در این عبارت رویکردی سوار بر احساسات (سوزناک) وجود دارد: دارالتأدیب مترای، یک جهنم بود. سختگیری زندان بانها هم به وحشیگری زندانیان اضافه شده بود. خود ژنه، این "صداقت" را دارد تا بگوید که به زعم آنان مترای از لذتی شیطان‌صفتانه برخوردار بود و از همین رو آن محل برایشان تبدیل به بهشت شده بود. همچنان، دارالتادیب مترای با زندان فانتورالت (جایی که ژنه مجدداً" جوانی را در آنجا ملاقات کرد) تفاوتی نداشت. هر دو محل از جمعیت یکسانی برخوردار بودند. اکنون، ژنه که به دفعات زندانیان را ستایش می‌کرد، با نوشتن به کار خود پایان داد:

صرف نظر از وجههٔ مقدسی که از زندان ساخته بود، من آن را برهنه و برهوت دیدم برهنگی که بیرحمانه است. زندانیان، انسان‌های خبیثی بودند، دندان‌هایشان به علت کمبود ویتامین c پوسیده و بواسطهٔ بیماری قامتشان خمیده شده بود، آب دهانشان را بیرون می‌ریختند، سینه‌هایشان را صاف می‌کردند و سرفه می‌کردند. با پابندهای بزرگ, سنگین و دمپایی‌های سفت و پر از سوراخ و عرقشان از

---

24 Dadaïsme

خوابگاه به اتاق کار می‌روند، آن‌ها در حضور زندان بانهایی که به مانند خودشان ترسو هستند چاپلوسی می‌کنند. آن‌ها چیزی بجز یک کاریکاتور زشت از حیوانات خوش‌تیپی که در بیست سالگی دیده‌ام نیستند و نمی‌توانم بگویم که آنها برای گرفتن انتقام بابت آسیبی که به من وارد کرده‌اند تا چه اندازه زشت و شنیع هستند (یعنی حتی ارزش انتقام گرفتن هم ندارند) و حماقتشان تا چه اندازه مرا را خسته کرده است. نکته این نیست که آیا اظهارات و ادلهٔ ژنه درست یا نادرست است؛ اما مسئله این است که آیا او یک اثر ادبی را به نگارش درآورده است که به لحاظ ادبی شاعرانه و ماهرانه باشد و مقدس نباشد, من فکر می‌کنم که باید بر روی بی‌شکلی اهداف نویسنده‌ای که پیروی غریزهٔ خویش است تاکید کنم — غریزه‌ای گسسته، آشوبگر که از اساس" بی‌تفاوت و خنثی است و نمی‌تواند به با توجه به میزان اشتیاقش به صداقت مطلوب خویش دست یابد.

ژنه هرگز از بابت ضعف خویش شبهه‌ای ندارد. به زعم من یک کار ادبی می‌تواند به سلطه تعبیر گردد. کما اینکه این سخن زمانی درست است که اثر، نویسنده‌اش را ملزم می‌کند تا از انسان بیچارهٔ درون خویش که سلطه گر نیست فراتر رود. به عبارتی دیگر، نویسنده باید به بررسی در کار خود بپردازد تا ببیند که کدام یک از محدودیت‌ها و ضعف‌هایش او را رد می‌کنند و از او برده (تحت سلطه بودن) نمی‌سازند. درادامه او می‌تواند مخاطبانی را که اثرش بدون افکار آن‌ها نمی‌توانست شکل بگیرد با اطمینان و دوسویه رد کند. او می‌تواند آنها را تا حدی رد کند که خودش را تا آن حد رد کرده است. این بدان معنی است که ایدهٔ این هستی‌های گذرا تحت تأثیر خشوع (نوکری) قرار دارد و او به خوبی از آن آگاهی دارد و این عوامل می‌توانند او را از اثری که نوشته است نا امید کنند. اما هستی‌های ماندگار او را به بشری که هرگز برای انسان بودن تلاش نمی‌کند و تسلیم نمی‌شود و همیشه به آنچه که غایتش است دست می‌یابد و فاتح می‌گردد بدل می‌کند. ایجاد یک اثر ادبی، پشت کردن به خشوع است. سخن راندن به زبان حاکم (سلطه گر) از بعد سلطه گر انسان نشات می‌گیرد و به بشریت سلطه گر اشاره دارد. مخاطب اثر ادبی این حقیقت را به شکلی مبهم (اغلب به روشی غیرمستقیم که بواسطهٔ وانمودسازی‌ها منع می‌شود) احساس می‌کند. ژنه آن را احساس می‌کند و می‌گوید: "ایدهٔ یک اثر ادبی من را مجبور به بی تفاوتی خواهد کرد".

نگرش ژنه با هرگونه بازنمایی ساده از اثر ادبی در"تضاد کامل است البته این امکان وجود دارد که این نگرش جزئی نگرانه درنظر گرفته شود؛ اما با وجود تمام این ویژگی‌ها همچنان این نگرش از اعتبار خویش برخوردار است. کار ژنه بعنوان یک نویسنده ارزش توجه دارد. ژنه مشتاق است که حاکم (سلطه گر) باشد؛ اما او به بررسی این امر نپرداخته است که آیا سلطه گری با احساسات دارای رابطه است و مستلزم صداقت و برقراری ارتباط با مخاطب است یا خیر. زندگی ژنه نماد شکست است و کارش اگرچه از ظاهری موفقیت‌آمیز برخوردار بود اما شکست خورده است. کارش چاپلوسانه نیست؛ و به مراتب برتر از اکثر نوشته‌هایی ست که "ادبی" درنظر گرفته می‌شوند؛ اما وی سلطه گر مطلق نیست. وی از شروط نخستین سلطه گری (حاکمیت) برخوردار نیست — بدون صداقت (سرسپردگی) بنای سلطه گری (حاکمیت) فرو خواهد ریخت. کار ژنه بسان تبلور فردی عجیب و غریب است که سارتر درباره‌اش می‌گوید: "اگر بیش از حد تحت فشار قرار بگیرد، از خنده منفجر خواهد شد و" اعتراف می‌کند که وی به

تلاش ما می‌خندد که این امر اشاره به آن انحراف اهریمنی بعنوان یک مفهوم مقدس با عنوان"تقدس" دارد، بنابراین وی تنها تلاش کرده تا ما را بیشتر در شوک فرو ببرد...
بی‌تفاوتی ژنه نسبت به برقراری ارتباط با مخاطب، بدان معنی است که داستان‌های او جالب هستند؛ اما قابل توجه نمی‌باشند. هیچ متنی بی روحتر و کم تاثیرتر از متن معروفی که در آن ژنه از مرگ هارکامون می‌نویسد نیست و به همان اندازه در پرتوی زرق و برق درخشان واژگان قرار نگرفته است. زیبایی گوهری غنی است که طعم ناخوشایند بی روحی را دارد, شکوه آن، یادآور شاهکار آرگامون در روزهای نخستین سورئالیسم است —به یاری کلامی که شوکه‌کننده است. به زعم من این نوع از تحریک هرگز قدرت گمراه‌سازی خویش را از دست نخواهد داد؛ اما تأثیر آن با توجه به موفقیت بیرونی‌اش می‌تواند احساس شود. خشوع نسبت به (پذیرش) این نوع از تقلا در نویسنده و مخاطب یکسان است. هرکدام از آنها از از برقرار شدن ناگهانی احساسشان و از بین رفتن ارتباط غالب خودداری می‌کنند. هر یک از آنها خودشان را به واسطهٔ موفقیت خویش محدود می‌سازند. این تنها بعد این مسئله نیست. تقلیل مقام ژنه به اینکه وی تنها قصد بروز استعدادهای درخشان خویش را داشت بیهوده است. سرکشی و نافرمانی با وی عجین شده است؛ اما این گرایش عمیق با پیشهٔ وی بعنوان نویسنده همسان نبوده است. انزوای اخلاقی—و کنایه‌ای — که ژنه در آن غرق می‌شود وی را در موقعیتی خارج از سلطه گری (حاکمیت) قرار می‌دهد، گرایشی که او را اسیر تناقض کرده است و پیش‌تر به تشریح آن پرداخته‌ام. به واقع تلاش برای سلطه گری (حاکمیت) توسط بشری که از تمدن منحرف شده علت اصلیِ این هرج و مرج تاریخی است (به گفتهٔ مارکس، چه از منظر مذهبی و چه از منظر سیاسی، بدلیل انزوای (انحراف) انسان رخ داده است). از سوی دیگر سلطه گری (حاکمیت) ابژه‌ای گریزان از ماست که هیچ کس به آن دست نیافته و نمی‌یابد: ما نمی‌توانیم مالک یک ابژه باشیم؛ اما بالاجبار آن را طلب می‌کنیم. منفعت طلبی همواره سلطه گری (مالکیت) را دچار انحراف می‌کند— حتی اگر سلطه گری (حاکمیت) الهی باشد می‌بایست از تمام قیود (بردگی‌ها) رها باشد و خویش را به پایان‌های خوشایند مقید کند. در *پدیدارشناسی ذهن*، هگل، بحث منطقی ارباب (قانون، حاکم) و بنده (بشری که بندهٔ کار است) را مطرح می‌کند که بر مبنای نظریهٔ نزاع طبقاتی کمونیسم است. بنده فاتح می‌شود؛ اما حاکمیت ظاهری او، چیزی جز میلی مستقل برای بردگی نیست: حاکمیت باید نقش خویش را در قلمروی شکست خلاصه نماید. بنابراین، نمی‌توانیم از سلطه گری (حاکمیت) شکست‌خوردهٔ ژان ژنه به نحوی سخن بگوییم که گویی نشات گرفته از سلطه گری حقیقی است. حاکمیتی که بشر پیوسته مایل به آن است هرگز وجود نداشته است و ما نیز دلیلی نداریم که اینگونه بیاندیشیم که روزگاری آن حاکمیت وجود خواهد داشت. تمام آنچه که می‌توانیم به آن امید داشته باشیم جذابیت لحظه‌ای ست که به ما این امکان را می‌دهد تا به این سلطه گری (حاکمیت) دست یابیم، هرچند نوع تلاش منطقی ما برای بقا، ما را به هیچجا نخواهد رسانید. ما هرگز نمی‌توانیم حاکم باشیم. اما می‌توانیم تمایزی میان لحظاتی که شانس به ما این امکان را می‌دهد تا به جنبه‌های پنهانی ارتباطات نگاهی داشته باشیم و لحظاتی که به بارآورندهٔ رسوایی ست و در آن تفکر سلطه گر ما را تحت تأثیر خویش و متعهد "به سود مثبت می‌نماید؛ قائل شویم. نگرش ژنه مایل به اشرافیت و حاکمیت به معنای رایج کلمه است اگر چه وی محکوم به شکست است.

بگذارید اشخاصی را درنظر بگیریم که هنوز در جستجوی شجره‌نامه اشخاص هستند. ژنه از تخیل و رقت‌انگیزی بیشتری نسبت به تمام آنها برخوردار است. اما پژوهشگری که در جستجوی الصاق عناوینی برای اشخاص است، همان سفاهت ژنه را که در این خطوط که مربوط به زمان سفرش به اسپانیا بود را برایش برمیگزیند:

من را گارد حفاظتی و پلیس محلی دستگیر نکردند. آن چیزی که آنها با آن مواجه شدند، دیگر یک انسان نبود؛ بلکه ماحصل تحمل فلاکت و قانون ناپذیری بود. من از محدودیت‌های زوال و انحطاط، فراتر رفته بودم. هیچ‌کس تعجب نمی‌کرد اگر من یک شاهزادهٔ خون خواه و یک نجیب‌زادهٔ اسپانیایی را می‌پذیرفتم (از او پذیرایی می‌کردم) یا او را عموزادهٔ خویش خطاب می‌کردم و با بهترین واژگان با وی سخن می‌گفتم. پذیرایی از یک نجیب‌زادهٔ اسپانیایی!! اما در کدام قصر؟

اگر من این رویهٔ شعارگونه را در پیش بگیرم تا بتوانم محدودهٔ انزوایی را که سلطه گری (حاکمیت) بر من اعمال می‌کند به شما نشان دهم، تنها به این دلیل است که موفقیت بواسطهٔ واژگانی بیان می‌گردد که بیانگر فتح یک قرن باشند، موفقیت, ارتباط واژگانی و فاتح بودن را بسان ارتشی سترگ و قدرتمند بر من تحمیل می‌کند. من بصورت محرمانه با پادشاه و شاهزاده در ارتباط بودم, ارتباطاتی که توسط جهان، نادیده گرفته شدند — ارتباطاتی که به رهبری روحانی امکان آشنایی با پادشاه فرانسه را می‌دهد. قصری که ازآن سخن می‌گویم (هیچ نام دیگری برای آن وجود ندارد) به لحاظ معماری ظریف و از شکوه و جلال برخوردار است.

اگر این متن را در کنار متن‌های پیشین قرار دهید دغدغهٔ اصلی ژنه را بواسطهٔ سلطه گری (حاکمیت) بشریت تأیید می‌کند و بر خصایص کم‌اهمیتی هم تاکید دارد که در آن محکوم به سلطه گری (حاکمیت) اساساً مبنای واقعیتی تاریخی را تشکیل می‌دهد. او بر فاصلهٔ میان مدعی تهی دست و موفقیت‌های خانواده سلطنتی و اشراف تاکید می‌کند.

مصرف گرایی غیرتولیدی و جامعهٔ فئودالی

سارتر از ضعف ژنه و عدم توانایی وی در برقراری ارتباط آگاه است —او ژنه را محکوم می‌کند که می‌خواهد یک موجود دست نیافتنی برای خویش باشد و به دنبال آگاهی نیست—وی تحت سلطه است اما نمی‌تواند فرجام خویش را بدون تباهی در نظر بگیرد (از آغاز تا پایان تحقیق و بررسی خویش مدام بر این نکته تاکید دارد) ژنه از منظر خویش مرتبط با جامعهٔ فئودال است و باوجود ارزش‌های منسوخی که چنین جامعه‌ای از آن برخوردار است خویش را بر آن جامعه تحمیل می‌کند؛ اما این نقطهٔ ضعف ژنه باعث شد تا سارتر به قابل اعتمادبودن وی هم شک کند، هر چند ابزار دفاع از خویش را برای وی مهیا می‌سازد, او دقیقاً" نمی‌گوید که منظورش از جامعهٔ فئودال چیست؛ اما بنظر می‌رسد که این جامعهٔ کهنه؛ به ژنه، جرائم و فلاکت‌های وی نیاز داشت تا گرایش به اسراف و ولخرجی را در جهت تحقق نابودی کالاها و مصرف گرایی، تحقق بخشد؛ این جامعه به ژنه حق می‌داد. تنها اشتباه ژنه، اینست که زادهٔ جامعه‌ای مرده نیست؛ اما وی در این جامعه محکوم —و محو شده است. در تمامی رویدادها، این اشتباه حکمفرماست و این اشتباه همان تفکر بخش سالخوردهٔ جامعه نسبت به بخش جوان جامعه است, آن‌ها تصور می‌کنند که بخش جوان جامعه در تلاش برای آنست تا از منظر سیاست روز برنده باشد.
سارتر، بین جامعهٔ ناهنجار که "جامعهٔ مصرف‌کننده" است و جامعهٔ ستودنی، "جامعهٔ مولد" که اتحاد جماهیر شوروی در تلاش برای حکمفرمایی آن است، تناقضی آشکار را رویت می‌کند. هرچند این ایده‌ها به ایدهٔ مطرح شدهٔ من در کتاب سهم نفرین شده(1949[۲۵]) نزدیک هستند؛ اما تفاوتی اساسی میان آنها وجود دارد. من در پایان کتاب بر لازمهٔ تبذیر و پوچی تاکید کرده‌ام؛ اما سارتر در قضاوت خود دربارهٔ جامعهٔ مصرف‌کننده استوار نیست. صد و پنجاه صفحهٔ بعد، او دوبار اصطلاح "جامعهٔ مورچه‌ها" را بکار می‌برد تا به همان جامعهٔ مولدی اشاره کند که پیش از این تحت عنوان جامعهٔ ایده آل از آن یاد کرده بود. افکار سارتر بیشتر از آن چه که گاه بنظر می‌رسد انعطاف‌پذیر است.
همچنین امکان دارد اینگونه تصور شود که خیر و شر با سود و زیان در ارتباط است. البته که شکل‌های خاصی از مصرف گرایی مفیدتر از زیان است— اما در رابطه با مصرف صرف کاری را از پیش نمی‌برند. آن‌ها اشکالی از مصرف مولد هستند که در نقطهٔ مقابل فئودالیسم مصرف گرا قرار دارند و سارتر آن را محکوم می‌کند. وی به ذکر توصیفی از مارک بلاش[۲۶](تاریخدان فرانسوی) می‌پردازد که یکبار در منطقه‌ای وسیع, شوالیه‌ای نقشهٔ زمینی را داشت که بواسطهٔ تکه‌های نقره به یکدیگر متصل بودند؛ دیگری، شمع‌های کلیسا را در آشپزخانه‌اش استفاده می‌کرد؛ سومی، "ورای خودپسندی و خودستایی"دستور داد تا تمام اسب‌هایش زنده زنده سوزانده شوند. واکنش سارتر روشن است. برآشفتگی (خشم) در برابر تمامی اشکال غیرموجه مصرف گرایی بوجود می‌آید. وی متوجه نیست که مصرف بیهوده در برابر تولید قرار دارد همانگونه که سلطه گری (حاکمیت) در برابر تحت سلطه بودن و آزادی در برابر

---

[25] The Accursed Share
[26] Marc Bloch

بردگی قرار دارد. او بی درنگ تمام شاخه‌های حاکمیت را که من آنها را اساساً" ناهنجار نامیده‌ام محدود می‌کند. اما در باب آزادی چطور؟

آزادی و شر

بطور کلی برخورداری از نگرش شرارت بار در مقولهٔ آزادی در برابر شیوهٔ نگرش سنتی قرار می‌گیرد. در آغازسارتر انکار می‌کند که آزادی الزاماً" با شرارت در هم تنیده است؛ اما او پیش از تأیید نسبی ویژگی‌های"جامعهٔ مولد"آن را به یک ارزش نسبت می‌دهد: این ارزش، همچنان با مصرف گرایی مرتبط است, به عبارت دیگر مصرف غیرسودمند با ویرانی مرتبط است. اگر ما ارتباط و انسجام این بازنمایی‌ها را بررسی کنیم آنچه که آشکار می‌گردد اینست که آزادی با خیر در یک چارچوب در نظر گرفته شده است، به نحوی که بلیک از میلتون سخن می‌گوید، "از جانب شیطان و بدون آگاهی و شناختی نسبت به آن". از سویی دیگر مطیع بودن و اطاعت کردن در سوی خیر قرار دارند. آزادی همیشه مستعد انقلاب است (پذیرای تغییر است) درحالیکه خیر مانند قانون سرسخت و بسته است. سارتر با اتکا به آزادی از شر سخن می‌گوید او می‌گوید: "هیچ چیزی با توجه به تجربهٔ شر نمی‌تواند مرا را تعریف و یا محدود کند: من هنوز وجود دارم، من باید نفس سردی باشم که تمام هستی را نابود خواهد کرد.
بنابراین من در مرتبه‌ای بالاتر از هستی قرار می‌گیرم: من آن چیزی را که دوست دارم انجام می‌دهم، من آن چیزی را انجام می‌دهم که برای خودم دوست دارم...". در تمامی رویدادها، هیچ‌کس نمی‌تواند — همانطور که سارتر دوست دارد —به آزادی در مفهوم سنتی خیر (بنا به کاربردش) بپردازد.
تنها مسیر رد بردگی (اطاعت‌پذیری) به تنگنای تظاهرِ حاکم می‌رسد: این مسیر که سارتر از آن سخن نمی‌گوید، مسیر *برقراری ارتباط* است. اگر نامش آزادی باشد، تخطی از قانون و مصرف به شکل درست خویش موردتوجه قرار می‌گیرد و مبانی اخلاق را برای اشخاصی آشکار می‌کنند که کاملاً" تحت نظارت قرار نمی‌گیرند و همچنین آن را برای اشخاصی بروز می‌دهند که در پی انکار تمامیتی هستند که آن را به اجمال از نظر گذرانده‌اند.

ارتباطات صحیح، نفوذناپذیری و حاکمیت

بخش تأمل برانگیز کار ژان ژنه در قدرت شاعرانهٔ آن خلاصه نشده است، اما می‌توان از ضعف‌های وی درس گرفت. مطالعهٔ سارتر –برای بررسی نقاط ضعف ژنه – از درک کاملی برخوردار نیست.
خصیصه‌ای بی روح و شکننده در نوشتهٔ ژنه وجود دارد که لزوماً" ما را از تحسین آن منع نمی‌کند؛ اما برای تأیید کاملش ما را با تردید مواجه می‌کند. اگر ما بخواهیم تا بواسطهٔ اشتباهات غیرقابل دفاعش ژنه را تأیید کنیم، خود ژنه این سازش را رد خواهد کرد. از آنجائیکه این ارتباط فقط در زمان رجعت به ادبیات میان ژنه و مخاطب تضعیف می‌گردد، بنابراین ردی از تظاهر را برجای می‌گذارد حتی صرفاً"اگر احساسی وجود ارتباطی را به ما یادآوری کند از اهمیت چندانی برخوردار نیست. در افسردگی ناشی از این ارتباطات نامناسب وقتی که مانعی میان خواننده و نویسنده وجود دارد و آن مانع حفظ می‌شود، من می‌توانم دربارهٔ یک امر مطمئن باشم: ماهیت بشر از دو بعد مجزا و منقطع تشکیل نشده است؛ اما ارتباط, آشکارکنندهٔ همه چیز است چرا که ما هرگز به خودی خود خویش را آشکار نخواهیم کرد، مگر اینکه در دایرهٔ ارتباط با دیگران قرار بگیریم. ما در ارتباطات غرق می‌شویم و در ارتباطات پیوسته تقلیل می‌یابیم به نحوی که فقدان ارتباط را حتی در اوج انزوا حس می‌کنیم. ماهیت انسانی چیزی جز فریادها، اضطرابی ظالمانه، هیجانات توام با خنده که سازش از آن زاده می‌شود و آگاهی نفوذناپذیرمان که میان ما و دیگران به اشتراک گذارده می‌شود نیست.
در برداشت من از مفهوم ارتباط هرگز آن را مفهومی سست و از منظر زبانی غیرمقدس ندانسته‌ام یا همانطور که سارتر می‌گوید: ارتباط از نوع نثر باعث می‌شود تا ما قدرت نفوذ را حس کنیم؛ اما این نوع از ارتباط به اندازهٔ ارتباط محاوره‌ای قوی نیست و در نهایت شکست را می‌پذیرد و با تاریکی عجین می‌گردد. روش‌های بسیار زیادی وجود دارند که ما آنها را در محاورهٔ خویش بکار می‌بریم تا بتوانیم اشخاص را قانع به تأیید و همراهی با خویش کنیم, ما قصد داریم تا حقیقت ساده‌ای را روشن کنیم که بدین واسطه نگرش‌ها و کارهای ما با نگرش‌ها و کارهای سایر همتایان ما هماهنگ می‌شود, اگر نتوانیم بواسطهٔ *ذهنیتی مشترک* که در خویش غیرقابل نفوذ است و بسان آن هم جهان اشیاء متفاوت و غیرقابل نفوذ است، با یکدیگر پیوند داشته باشیم، این تلاش ممتد برای متمایز جلوه دادن خودمان در جهان مطمئناً" غیرممکن خواهد بود.
اهمیت زیادی دارد که تفاوت میان این دو مجموعهٔ ارتباط را درک کنیم؛ اما این درک، کار دشواری است: آن‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند که در این ترکیب، تاکید بر روی ارتباط قدرتمند نیست. حتی خود سارتر کمی در این مورد پریشان می‌گردد. او همانطور که در اثرش به نام *تهوع* تاکید می‌کند، پی به ویژگی غیرقابل نفوذ اشیاء می‌برد: بدون هیچ تدبیری، اشیاء با ما ارتباط برقرار می‌کنند. اما او، تفاوت بین شیء و فرد را دقیق" تعریف نمی‌کند. از یک سو ذهنیت در معرض دید او قرار دارد از یک سو بنظر می‌رسد که او به حداقل رساندن اهمیتِ درک اشیائی که می‌شناسیم تاکید دارد؛ از دیگر سو، او به ذهنیتی که همیشه در خودآگاه ماست تاکید دارد، به ذهنیتی که قابلیت درک ارتباط با اشیاء عادی را دارا هستند و بطور کلی به جهان عینی توجه کافی نشان نمی‌دهد. وی نمی‌تواند این امر را نادیده بگیرد، اما از لحظاتی

که ما از آن تنفر داریم می‌گذرد، زیرا در لحظه‌ای که قدرت درک امری را می‌یابیم در تغییرجهت خویش ویژگی فضیح را برمیگزینیم. سرانجام، آنچه که برای ما باقی خواهد ماند، فضاحت است. آگاهی از وجود (هستی) به مثابه فضاحت است و ما نمی‌توانیم از این حقیقت — شگفت‌زده باشیم.

اما نباید درگیر واژگان باشیم. فضاحت بسان آگاهی است: آگاهی بدون فضاحت، آگاهی مخرب است، آگاهی ست که اثبات آن بر مبنای تجربهٔ درک اشیاء واضح, متمایز و قابل درک است. گذار از مرحله قابل درک بودن به سوی غیرقابل درک بودن، گذار از آنچه که دیگر برای ما قابل درک نیست و به ناگاه برایمان غیر قابل تحمل می‌گردد، بی شک" از فضاحت ناشی می‌گردد. فضاحت، یک حقیقت آنی مبنی بر آن است که آگاهی در چرخهٔ آگاهی دیگر قرار گرفتن است، به عبارت دیگر مدام تنیدن در چرخهٔ بررسی‌های پیوسته است. در این روال، آنچه که به طور معمول" آگاهی را به جاوادنگی و قابلیت درک اشیاء مرتبط می‌سازد، کنار می‌رود. اگر این مورد باشد، پی خواهیم بردکه تفاوتی بنیادین میان *ارتباطی سست* که بنیان جامعهٔ نامقدس است (از جامعهٔ فعال — در مفهومی که کار و فعالیت با سودمندی در ارتباط است)؛ و *ارتباط قدرتمند* وجود دارد که آگاهی‌های جاری در یک چرخه را منعکس می‌کنند و با آن قابلیت نفوذناپذیری‌شان را رها می‌کنند. ما می‌توانیم ارتباط قدرتمند یک ظاهر سادهٔ برتر از هستی را که خویش را در تکثر آگاهی‌ها و ارتباط‌پذیری‌ها نشان می‌دهد درک کنیم. فعالیت عادی موجودات — آنچه که ما آن را کار و فعالیت خویش می‌نامیم —آن‌ها را از لحظات خاص ارتباطات قدرتمند که بر مبنای احساسات شهوانی، شادمانی، غم، عشق، جدایی و مرگ است، مجزا می‌کند. این لحظات به هیچ عنوان معادل با یکدیگر نیستند: ما هر یک از آنها را به ازای خودشان بررسی می‌کنیم؛ اما اهمیت آنها تنها در لحظه‌ای است که پدیدار می‌شوند و با تکرار آنها در تناقض است. ما نمی‌توانیم آنها را بدست بیاوریم چرا که این امر علی رغم آزار دهنده بودنش اهمیتی ندارد: ما نمی‌توانیم بدون پدیدارشدن دوبارهٔ لحظه‌ای که نفوذناپذیری‌اش, اتحادش و عدم محدودیتش را آشکار می‌کند کاری را به انجام برسانیم. ظاهرسازی، بهتر از آزاردیدن بیش از حد ظالمانه به علت فضاحتی ست که ایجاد کرده‌ایم و" قصد گریختن از آن را داریم، ما به دنبال ایجاد پیوندی بی نقص و بی درد هستیم؛ بنابراین آن را به شکل مذهب یا هنر می‌سازیم (هنری که بخشی از قدرت‌های مذهبی را به ارث برده است). بیان ادبی همیشه به دنبال ایجاد ارتباط است و در واقع به واسطهٔ شعر یا بیان نیستی در پی آن است — اما سارتر در زمان صحبت از نثر به جستجو برای تفاهم یا آموزش حقایق می‌پردازد.

خیانت به حاکمیت (شهریاری)

تفاوتی میان ارتباط قدرتمند و آنچه که حاکمیت می‌نامم وجود ندارد. اشخاص دارای ارتباط با یکدیگر در ناخودآگاهشان سلطه گری را درنظر دارند، همان گونه که سلطه گری (حاکمیت) ارتباط را از پیش درنظر دارد: البته امکان دارد که از روی اختیار با یکدیگر ارتباط داشته باشد و یا سلطه گر (حاکم) نباشند. باید تاکید کنیم که حاکمیت همیشه در پی ارتباط است و ارتباط قدرتمند همیشه حاکم است. اگر بخواهیم با همین رویکرد ادامه دهیم بی شک تجربهٔ ژنه قابل توجه است.

برای انتقال مفهوم این تجربه که تنها تجربهٔ یک نویسنده نیست؛ بلکه تجربهٔ مردی ست که هر شکلی از قانون و هر نوعی از تابو در جامعه را نقض کرده است— من باید با تشریح جنبهٔ انسانی حاکمیت (سلطه گری) و نقش ارتباط در آن و فاصله‌اش با حیوانیت آغاز کنم، بشریت برمبنای حفظ تابوها بنا نهاده شده است, برخی از تابوها نظیر: ممنوعیت زنای با محارم، نزدیکی در زمان قاعدگی، هرزگی، کشتار و مصرف گوشت انسان جهانی هستند؛ در وهلهٔ نخست، غریب‌ترین اشیاء با توجه به زمان و مکان متفاوت و جزو تابوها هستند و کسی قصد فراتررفتن از آن را ندارد.

هر زمانی که موانع و تابوهای بی شمار زندگی عیان شده‌اند گزاره‌های چون ارتباط و حاکمیت هم عیان شده‌اند. موانع ذکر شده و تابوها می‌توانند تا حد زیادی گزاره‌های یاد شده را نقض کنند، بنابراین نباید متعجب از آن باشیم که چرا دنباله روی حاکمیت بودن با نقض ممنوعیت‌ها مرتبط است. به عنوان مثال در دورانی در مصر حاکمیت با زنای با محارم حکام مشکلی نداشت!! از خودگذشتگی و جنایتی در رفتار حاکمیت رویت می‌گردید: کشتن قربانی به معنی نقض قانون است؛ اما در شرایطی هم ناقض قانون نیست، تحت شروطی رفتار متناقض با قوانین تقدیس‌نشده (غیرمقدس) مجاز است و در طول دوران حاکمیت معین می‌گردد. بنابراین، خلق عنصری حاکم (یا مقدس) دارای ویژگی بنیادین به نفی برخی از محدودیت‌ها می‌انجامد، آنچه که از ما موجوداتی انسانی می‌سازد —به رفتار مغایر با حیوانات —نیز بستگی دارد. این بدان معنی ست که حاکمیت در جستجوی آنست که ما (بشریت) خود را بالاتر از آنچه که هستیم قرار دهیم, همچنین این بدان معنی ست که ارتباطات بنیادین تنها در یک شرایط رخ می‌دهند— و آن اینست که ما به کمک شرارت به سوی نقض قوانین حرکت کنیم.

ژنه از گرایشی کلاسیک برخوردارست که در آن حاکمیت را در شرارت جستجو می‌کند و شیطان برایش لحظاتی خلسه وار را مهیا می‌سازد که به واسطهٔ آن وجودش از هم می‌پاشد, اگرچه وی زنده می‌ماند؛ اما از ذاتی (ماهیتی) که او را محدود می‌سازد می‌گریزد. اما ژنه، برقراری ارتباط را نمی‌پذیرد. با چنین رویه‌ای وی هرگز با حاکمیت ارتباط برقرار نمی‌کند، او در انزوای خویش به دنبال دغدغهٔ (مشغولیت ذهنی) خویش است یا همانگونه که سارتر می‌گوید: صرفاً" بواسطهٔ "بودن"از خویش رها می‌گردد تا به حدی که خویش را به صورت کامل" به شری که از ارتباط با آن می‌گریزد می‌سپارد. همه چیز در این مرحله مشخص می‌شود. آنچه که ژنه را پایین نگه می‌دارد، انزوایی است که او خویش را در آن محبوس می‌کند, انزوایی که نقش دیگران در آن مبهم و خنثی است. او پیروی شرارتی ست که حاکمیت در آن در خدمت منفعت خویش باشد. شرارت پذیرفته شده توسط حاکمیت لزوماً"محدود است. حاکمیت آن را

محدود می‌سازد و به هنگام برقراری ارتباطات, خویش را در تقابل با تمام آن چیزهایی قرار می‌دهد که او را به استثمار در می‌آورد. حاکمیت با آنچه که بیانگر جنبهٔ مقدس اخلاقیات است مخالفت می کند.
من تأیید می‌کنم که ژنه قصد داشت تا مقدس گردد, من تأیید می‌کنم که در ژنه تمایل به شرارت از علاقهٔ شخصی‌اش هم فراتر رفت، وی شرارت را در ازای ارزشی معنوی می‌خواست و اینکه او تجربه‌اش را بدون روی‌گرداندن از بزهکاری و اعمال خطرناک دنبال کرد. هیچ امر مبتذلی توجیه گر این شکست نیست، اما این شکست بسان سیاه‌چال است که به— نسبت زندان‌های حقیقی— محافظت بیشتری از آن انجام می‌شود، سرنوشت وحشتناک ژنه وی را در ژرفای بی اعتمادی‌اش محبوس کرده است. او هرگز بصورت کامل تسلیم محرک‌های غیرمنطقی‌ای که سبب اتحاد هستی می‌شود نمی‌گردد، بلکه آنها را به شرطی با یکدیگر متحد می‌سازد که شبهات, تردیدها و ترس از خویش که در تغییر هر موجودی دخیل هستند را کنار بگذارند. سارتر تقسیر درستی از این اندوه حزن آلود ژنه ارائه می‌دهد.
تحسین ادبی اغراق‌آلود مانع از این نشده است که سارتر، ژنه را قضاوت نکند. به واقع آن تحسین ادبی به او این امکان را داده تا وی چنین کاری را انجام دهد و این قضاوتی بسیار دقیق است که با همدلی در هم آمیخته شده است. سارتر بر روی این نکته تاکید می‌کند: اگرچه ژنه، بواسطهٔ تناقضات گرایش‌هایش بدترین عذاب‌ها را در پیش رویش می‌بیند، اما وی در جستجوی "پوچی غیرممکن"است و در نهایت، هستی (بودن) را برای وجود خویش می‌طلبد. او باید به هستی برسد، وی هستی چیزها را برای خویش می‌خواهد ... "این وجود"، باید بدون به خطر انداختن هستی باشد: باید در درون خودش باشد". ژنه قصد دارد تا "خویش را نابود کند" و اگر این درست باشد — پس گفتهٔ سارتر هم درست است — که ژنه در جستجوی نقطه‌ای ست که برتون با توجه به رویکردش نسبت به حاکمیت، آن را بعنوان نقطه‌ای تعریف می‌کند که "زندگی و مرگ، واقعیت و تخیل، گذشته و آینده، اوج و فرودها, دیگر در تناقض با یکدیگر درک نمی‌شوند..."؛ باید تغییری بنیادین رخ دهد, به واقع، سارتر اینگونه ادامه می‌دهد: "برتون امیدوار است که اگر فرجام سوررئالیسم را نبیند، حداقل با آن به نحوی ادغام گردد که در آن بینش و هستی یکی هستند...". تقدس ژنه همان سوررئالیسم برتون است که به شکل معکوس, غیرقابل دسترس و حقیقیِ وجود، شناخته می‌شود..."آن، حاکمیت *به زور تصاحب شده*، حاکمیت مردهٔ کسی ست که گرایشات معتزلانه اش برای حاکمیت، خیانت به (افشاء راز) حاکمیت تلقی می‌گردد.

فصل نهم:
اشعار

هر آنچه باید درباره مترجم اشعار باتای بدانید:
مارک اسپیتزر

وی در مینیاپولیس بزرگ شد و مدرک کارشناسی خویش را از دانشگاه مینه سوتا اخذ کرد, او در سال ۱۹۹۲ مدرک کارشناسی ارشد خویش را در رشتهٔ نویسندگی از دانشگاه کلرادو اخذ کرد و پس از آن به فرانسه رفت و چندین سال را در آنجا سپری کرد, وی علاوه بر زندگی در فرانسه به ترجمهٔ نمایشنامه‌های ژان ژنه از زبان فرانسه به انگلیسی پرداخت, بسیاری از داستان‌ها, مقالات و اشعار وی در بسیاری از مجلات معتبر فرانسوی به چاپ رسیده است. ترجمهٔ اسپیتزر از لویی فردینان سلین به همراه ترجمه‌هایش از اشعار رمبو و سایر آثارش توسط ناشران مختلف در تمام این سال‌ها منتشر و عرضه شده است, وی در حال حاضر در لوئیزیانا زندگی می‌کند و در دانشگاه همان ایالت به عنوان استاد دانشگاه به تدریس مشغول است.

پیشگفتار مترجم اشعار ژرژ باتای:

به قلم

مارک اسپیتزر

ژرژ باتای[۲۷] (۱۸۹۷-۱۹۶۲) در پوی-له-دووم[۲۸] فرانسه زاده شد و در ریمس[۲۹] بالیده شد، وی پسر یک پدر نابینا و فلج بود که به علت سفلیس عصبی در اواخر عمر دیوانه شد. بنا به گفته‌های باتای وی دانش آموز خیلی خوبی نبوده است و در سال ۱۹۱۳ از دبیرستان اخراج شد. بر مبنای منابعی دیگر وی درس و مدرسه را برای آنکه تمام وقت خویش را به آموزه‌های کاتولیکی تخصیص دهد رها کرد.

گفتن از حقایق در باب باتای کمی دشوار به نظر می‌رسد چرا که برای کسب اطلاعات در باب باتای از دو منبع اصلی بهره می‌گیریم: نخست باتای و سپس پژوهشگرانی که به آنچه که باتای در باب خویش نوشته اعتماد می‌کنند. هنوز نمی‌توان میزان اغراق در باب بیوگرافی باتای را مشخص نمود, برخی بر این باور هستند که باتای پس از تغییر مذهبش در سال ۱۹۱۴ مبدل به یک متعصب تندرو شد؛ اما باتای خود وجود چنین دورانی در زندگیش را رد می‌کند, در همین دوران بود که باتای و مادرش به علت پیشروی آلمانی‌ها به سمت ریمس مجبور به رهاکردن و ترک پدر شدند, هر چند که پدر باتای چندی بعد با جهان وداع کرد.

پس از این اتفاق باتای به خدمت فراخوانده شد؛ اما به علت آنکه درگیر بیماری شد در سال ۱۹۱۷ از خدمت ترخیص شد, پس از آن باتای به Ecole des Chartes'l رفت تا به عنوان کتابدار آموزش ببیند. او مدتی را در اسپانیا گذراند، سپس در Bibliotheque Nationale مکانی که بیست سال از زمان خویش را در آنجا صرف نمود به نگارش، تحقیق و انتشار گستردهٔ مقالات در بسیاری از شاخه‌ها از جمله: تاریخ، دین، **فلسفه**، معماری، هنر، تاریخ هنر، ادبیات، جنسیت، باستان شناسی، جامعه شناسی، سیاست و اقتصاد پرداخت.

در این بین، باتای موفق به برقراری ارتباط با سورئالیست‌ها شد (و هر چندکه بعدها از آنها جدا شد). وی به همراه آنتونین آرتو[۳۰] به دلیل عدم سازش با آندره برتون "از جمع سورئالیست‌ها طرد شدند". دیری نپایید که باتای پس از جدایی از سورئالیست‌ها به موعظهٔ جمع زیادی از هنرمندان و نویسندگان نافرجام (از جمله راجر ویتراک، جوآن میرو، رابرت دسنوس، ژاک پرورت، میشل لیریس، ژرژ لیمبور، آندره ماسون و ...) پرداخت. باتای و دیگر اشخاص طرد شده را "سورئالیست‌های شورشی"لقب داده‌اند.

برتون۳۱ در باب مانیفست سورئالیسم (۱۹۲۹) دربارهٔ باتای گفت:

[27] Georges Albert Maurice Victor Bataille

[28] - Puy-Le-Dome France

[29] - Reims

[30] - Antonin Artaud

[31] - Breton

باتای تمایل دارد تا در جهان تنها به آنچه که خبیث‌ترین، دلسردکننده‌ترین و فاسدترین است گرایش پیدا کند و این را در باب باتای از گذشته تاکنون می‌دانیم، هم اکنون هم شاهد بازگشت مخرب وی به ماتریالیسم ضد دیالکتیک گذشته هستیم.

سپس برتون به این موضوع اشاره می‌کند که باتای "فیلسوفی بی ارزش" است. این قبیل جار و جنجال‌ها در آن زمان عرف بود. این دوره (از آغاز جنگ جهانی اول تا پایان جنگ جهانی دوم) دوره‌ای نامطلوب بود. اسکاتلندی‌ها چنین بحث و جدلی را "پرواز" می‌نامند (که در آن گفتمان شکل شاعرانه‌ای به خود می‌گرفت)، اما فرانسوی‌ها آن را "جدال" (که در آن گفتمان از جهتی منفی برخوردارست) می‌نامیدند. برتون به آرتو حمله می‌کرد، آرتو به برتون (که با رمبو[۳۲] سر و کله می‌زد، حتی اگر رمبو مرده بود)، سارتر[۳۳]، سلین[۳۴] را محکوم می‌کرد و سلین همه را محکوم می‌کرد. تفاوت در استفاده از زبان، دیدگاه‌های فلسفی، موضع‌گیری در مورد فاشیسم و **حتی** نگرش آنها نسبت به موضوعات بیهوده (مزخرفات) فرصت مناسبی را برای متفکران معاصر با ایجاد اینگونه چالش‌های فکری مهیا ساخته بود.

در همین حال، تیتر و محتوای مجلات متعدد ادبی در فرانسه به تهمت و افترا به شخصیت‌ها اختصاص یافته بود، مارکس و فروید ناشایست شمرده می‌شدند, نامه‌ها با صدای بلند در کافه‌ها خوانده می‌شدند بطوریکه چه نام کسانی که در آن کافه حضور داشتند و چه نام کسانی که در آن کافه حضور نداشتند، خوانده می‌شد. به طور خلاصه، این جدل میان دادائیست‌ها– سورئالیست‌ها، اگزیستانسیالیست‌ها، کوبیست‌ها و **حامیان تئاترهای** نهیلیستی وجود داشت.

باتای در این مدت از چهره‌های بسیار تأثیرگذار زمانهٔ خویش بود, مقالات انتقادی وی در مجلاتش توامان با ایده‌های جدیدی مانند پرداختن به موضوعات اجتماعی بوده است و درزمرهٔ پرخواننده‌ترین‌ها به شمار می‌رفت, مقالاتش اغلب باعث واکنش مخاطبان می‌شد (به ویژه آنهایی که موجب ترویج عصیانگری می‌شدند) در نتیجه، بسیاری از مفاهیمی که توسط باتای مطرح می‌شد توسط همکاران وی و شاگردان آنها مورد توجه قرار می‌گرفت, از جملهٔ مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موریس بلانشو، رولان بارت، ژاک دریدا و ژان بودریار اشاره کرد. با این حال میشل فوکو به عنوان "یکی از مهم‌ترین نویسندگان قرن ما" بیشترین تأثیر را از آثار باتای گرفت.

باتای به دلیل داشتن دو اثر مهم در ادبیات غرب حائز اهمیت است. نخست داستان چشم[۳۵] که پس از انتشار در سال ۱۹۲۸ تأثیر زیادی بر فرانسه و تمام جهان گذاشت. داستان چشم به عنوان یک رمان پورنوگرافیک شناخته شده است که با مطرح کردن تابوها, مسائل جنسی وابسته به عشق شهوانی را مطرح می‌کند.

از دیگرسو باتای به خاطر "فلسفه‌اش" (و برای تعمیم آن) شهرت دارد, وی تفسیری نیهیلیستی, نوین, نیچه انگارانه ای از هگل، مارکس و ساد[۳۶] ارائه داده بود همراه با تفریط وابسته به عشق شهوانی که از سوی فیلسوفان بورژوازی

---

[32] Jean Nicolas Arthur Rimbaud
[33] - Sartre
[34] - Celine
[35] - Histoire de l'oeil
[36] - Hegel, Marx, and Sade

قرن بیستم به سختی پذیرفته می‌شد-حتی با وجود آنکه به ظاهرً جنبش سوررئالیست‌ها تا حدود زیادی به تفسیرهای فرویدی متکی بود. در اکثریت مواقع نظریه‌های باتای بسیار صریح بود و مثال‌هایش تصویرسازی از برهنگی بودند حتی بسیاری از مثال‌های ارائه شده وی برای کالج سوشیولوژی[۳۷] نامناسب تلقی می‌شد, هر چند که این موضوع بسیار تعجب برانگیز است که با توجه به تمایل فرانسوی‌ها به مقابله با چنین نظریاتی و پس از آن مناسب دانستن همان موارد "غیرقابل قبول به لحاظ اجتماعی"، جنایتکاران، معتادان به مواد مخدر و "منحرفان جنسی"عنوان بزرگ‌ترین شاعران فرانسوی را یدک می‌کشند.

از این رو پرسشی که امروز باقی مانده این است که آیا باتای واقعاًحرفی برای گفتن داشت یا او تنها سعی در شوکه کردن و تحریک اذهان داشت؟ فوکو و بارت[۳۸]، بی شک، موافق این امر هستند که باتای یک نابغه بود. با این حال به احتمال زیاد از دیدگاه برتون و سارتر، باتای تنها اهل خودنمایی بوده است و این بحث همچنان تا به امروز ادامه دارد.

شعر ژرژ باتای قطعاً یک شعر فلسفی ست. مضامین خاصی نظیر - بی حد و حصر بودن، غیرممکن بودن، خلأ، خواسته، نیستی- در ابیات او به چشم می‌خورد. این مضامین از پیش در فلسفه باتای تعریف شده‌اند؛ اما در شعر شکل دیگری پیدا می‌کنند به گونه‌ای که وی به شکلی انتزاعی و به دور از ذهن مخاطب می‌سراید؛ بنابراین تضمینی بر همیشه منطقی بودن اشعارش وجود ندارد.

این بدان دلیل است که اشعار باتای هرگز در متن ادبیات فرانسه قرار نگرفته بود. به عبارت دیگر هیچگاه مشخص نشد که شعر باتای از کجا می‌آید و به کجا می‌رود، شعرهای او در دسته‌ای قرار می‌گیرند که "استمنای فکری" نامیده می‌شوند. بنابراین، هدف آنچه که در ادامه مطرح خواهیم کرد مطرح ساختن فضاها و زمینه‌های موجود در شعرش برای بحث و به میان کشیدن آن است.

باتای در اواخر زندگی‌اش شعر سرائیدن را آغاز کرد. بیشتر اشعار وی بین سالهای ۱۹۴۲ تا ۱۹۵۷ سروده شده است (و نقدهای مختلفی در باب آن منتشر شده است). برخی از اشعار وی در مجلات آن زمان نیز منتشر شده است, با این وجود، عمدهٌ اشعار وی در طول جنگ جهانی دوم سرائیده شد. مجموعهٌ نفرت از شعر برای نخستین بار در سال ۱۹۴۷ منتشر شد که شامل بخشی شعرگونه بود. این اشعار به همراه اشعاری مانند یازده قطعهٌ منتخب آرک آنژلیک نسبت به آنها بی توجهی صورت گرفت و تنها کسی که نسبت به این اشعار در کتابی سخن به میان آورد, ژاک چتین بود، وی در کتابش که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد با استفاده از شعر باتای ارتباط میان اشعار وی با زیبایی شناسی را مطرح ساخت و به حق, شعر از دیدگاه ژرژ باتای تمرین "فلسفه‌اش" بود. اساساً باتای معتقد بود که شعر شیوه‌ای است که می‌توان به واسطهٌ آن از طبیعت فراتر رفت و به یک ابرمرد زرتشتی تبدیل شد. به عنوان مثال به این سطرها از مجموعه نفرت از شعر دقت کنید:

اگر از طبیعت فراتر نرفتم، با جهشی فراتر از "سکون"، قانون را بازگو می‌کنم....
اما طبیعت مرا به بازی می‌گیرد،

---

37 - Frangaise
38 - Foucault and Barthes

مرا به فراتر از قوانین رهنمون می‌کند
به سوی محدودیت‌هایی که بانی محبوبیت در نزد انسان‌های فروتن می‌شود
مرا به فراسوی خودش پرتاب می‌کند.
...
اگر برآشفته شوم طبیعی ست ....
هذیان شاعرانه در طبیعت جایگاه خویش را دارد..

از نظر باتای، ایدهٔ دستیابی به شعر و ماهیت درونی آن با امور غیرممکن در رابطه بود. به نظر باتای، غیرممکن"آن چیزیست که به هیچ وجه قابل درک نیست، آنچه که بدون حل شدن خویش در آن نمی‌توانیم به آن دست یابیم."

از این رو بعدها مجموعهٔ نفرت از شعر به غیرممکن تغییر نام داد ,این مجموعه دارای ارجاعی به آرتور رمبو هم می‌باشد. باتای بر این باور بود که رمبو به آنچه که ممکن بود (که البته فتح غیرممکن‌هاست) دست یافته است، بنابراین جای تعجب ندارد که باتای در جستجوی رسیدن به افکاری یکسو به واسطهٔ بی نظمی بود: صدایی اثیری و قدرتمند در اشعارش به چشم می‌خورد.

اما باتای زیرک است. وی در"مقدمه" چاپ دوم غیرممکن در باب امور غیرممکن می‌نویسد: من فکر می‌کنم تنها در یک صورت و معنا روایت‌های من به غیرممکن‌ها می‌رسند." اما ظاهراً او با خودش در پارادوکس بسر می‌برد چرا که به خواننده اجازه نمی‌دهد باور کند که باتای آن را به همان معنایی که تلویحاً و پیش از این گفته بود، به انجام رسانده است: "همچنان که به شعر نزدیک‌تر می‌شوم، آن را از دست می‌دهم".

اما چرا باتای چنین می‌گفت؟

غیرممکن در نهایت غیرممکن است–با این حال باتای فضایی در نزدیکی امر غیرممکن را پیشنهاد می‌دهد که می‌توان از طریق شعر به آن رسید: "شعر یکی را همزمان از شب و روز حذف می‌کند."و در این فضا (که به همان اندازه می‌تواند به یک امر غیرممکن نزدیک باشد) غیرممکن‌ها حداقل به صورت موقت قابل تجربه هستند و نتیجهٔ اصلی تجربهٔ یک امر غیرممکن، عدم وجود آن است، باتای اظهار داشت:

شعر به سادگی یک بیراهه بود: به واسطهٔ آن از دنیای هیاهو و جدل‌ها که برای من به یک دنیای طبیعی بود، گریختم. با شعر وارد گوری شدم که از مرگ جهان منطقی، بی نهایت ممکن‌ها برایم زاده شد.

این دقیقاً همان چیزی است که ژان پل سارتر در برخورد با باتای به آن اعتراض می‌کند. در کتاب موقعیت‌ها (۱۹۴۷) سارتر به این نکته اشاره می‌کند: "باتای متعجب است از اینکه چگونه سکوت را با کلمات بیان کند, علاوه بر این، او از استفاده از گفتمان و جدل پشیمان است و به واسطهٔ آن از همه زبان‌ها متنفر است".

اما بین فرار از زبان و فرار از منطق تفاوتی وجود دارد. باتای در تلاش برای فرار از زبان نبود، او آن را به طریقی ارزشمند به کار می‌برد تا از یک "وجود" بی معنا بگریزد، به نحوی که این ارزش در موجوداتی که در شعر او با یکدیگر برخورد دارند انعکاس می‌یابد:

آسمان کویری شده ناهموارست
همچون صدای خالی تابوت
در هم تنیدگی هستی
سر نهفتهٔ هستی
مرض هستی
قی کردن آفتاب سیاه...

در اینجاست که "طبیعتی وابسته به عشقی شهوانی" پدیدار می‌شود. باتای نه تنها معتقد بود که همه چیز مربوط به غریزه و مرگ در رابطه جنسی است، بلکه معتقد بود که شعر محصول "نفرت" (و دیگر احساسات افراطی) است, همان گونه که لذت اروتیک به نابودی خود منجر می‌شود., به عنوان مثال این تفکر را در باب اروتیسیسم, مرگ و احساس با توجه به نظریات باتای در نظر بگیرید:

آیا حوزهٔ اروتیسیسم و خشونت، پارادوکس و نقض مرزهای مرگ و جنایت است؟ تمام کار اروتیسیسم این است که به هستهٔ بنیادین موجود زنده ضربه بزند تا قلبش را از تپش بازدارد.

البته این دیدگاه جذاب باتای تحت تأثیر کسانی نظیر ژیل دی رایس، ژان ژنه, مارکی دو ساد و همهٔ کسانی بوده که معمولاً در طبیعت انسانی, انسان‌هایی خطرناک تلقی می‌شوند. باتای به فرضیهٔ جدا شده از عمل جنسی باور نداشت و تنها به واقع گرایی علاقه مند بود. به زعم باتای، ژیل دی رایس با ادغام میل و مرگ در یک عمل واحد (ذبح / بدخوابی پسران کوچک) محدودیت‌های اخلاقی و اجتماعی را دور زده بود. و البته ژنه یک جنایتکار افسانه‌ای بود که به آرزوهای عمیقی که در سر می‌پروراند خیانت کرد.

با این حال، چنین تجربه‌های درونی برای باتای کنایه آمیز بودند؛ اما حقیقت داشتند و ترکیب این حقایق (حقایق وابسته به عشق شهوانی) را می‌توان در نافرجام‌ترین لحظات باتای مشاهده کرد:

نبود عشق حقیقت است
و همه چیز در نبود عشق دروغ است
چیزی در جهان که آمیخته با دروغ نباشد نیست
در قیاس با آنچه که عدم عشق نامیده می‌شود
عشق جبون است و عشق نیست
عشق تقلیدی تمسخر آلود از عدم عشق است

حقیقت تقلیدی تمسخرآلود از دروغ است

جهان بسان خودکشی دگرباشان است.

(از مجموعهٔ یازده قطعهٔ منتخب آرک آنژلیک")

از این رو، در پس بی معنایی باتای –که در ابیاتش هویداست – معنایی نهفته است. بنابراین برای کسانی که با نثر باتای آشنا هستند، بدون شک ارتباطی در این شعرها وجود خواهد داشت. اما برای کسانی که با نثر باتای آشنا نیستند، نیروهای احساسی در شعر او هنوز هم می‌توانند حسی قوی برای آنچه که او بیان می‌کند، ایجاد کند. باتای شعر نوشت تا درک و احساس شود: همهٔ ما احساس می‌کنیم که شعر چیست.... شعر به سوژه و همهٔ اشکال اروتیسیسم منتهی می‌شود – به ترکیب اشیا که بصورت جداگانه ما را به ابدیت می‌رساند، شعر ما را به مرگ و به واسطهٔ مرگ به استمرار می‌رساند. شعر ابدیت است؛ همانگونه که خورشید با دریا همگونی دارد.

اما تطابق ترجمه‌های اشعار انگلیسی و فرانسوی، داستان دیگری دارد. همیشه کسانی هستند که مدعی‌اند ترجمه‌های شاعرانه غیرممکن است، وقتی یک مترجم اثر یک نویسنده را به زبان دیگری برگردان و تأویل می‌کند، معنا، صدا و آهنگ کلام از دست می‌رود.

یک ترجمه همیشه قربانی ست، اما با این وجود باز هم می‌توان به ایدهٔ اصلی اثر نزدیک شد، این بدان معناست که می‌توان از همان ترجمه‌ای بهره گرفت که بیشترین قرابت معنایی به اثر را دارد. به عبارت دیگر اگر در ترجمه بالاخص ترجمهٔ شعر, استانداردهای تعیین شده رعایت گردد در این صورت غیرممکن, ممکن می‌شود. با این حال، آزمودن اینکه آیا ترجمه درست یا نادرست است تنها بصورت فردی امکان پذیر است و این امر بسته به آنست که مترجم به هنگام ترجمه چه چیزی را درک کرده است و آیا درک وی از متن مقبول بوده یا نبوده است.

در اکثر موارد، ترجمهٔ اشعار این مجموعه تحت اللفظی بوده است و سعی کرده‌ام تا با دقت ویژه‌ای به هجاها و آواها بپردازم. همچنین سعی کرده‌ام در عین وفاداری به اشعار باتای تا حد ممکن از خودسرانه ترجمه کردن پرهیز نمایم؛ اما با این حال، گاهی اوقات نمی‌توانستم به زبان او وفادار بمانم که این موضوع در ترجمه از زبان فرانسه نیز مشهود بود، اگرچه من عهده دار ترجمه به زبان انگلیسی بوده‌ام. با این حال مواردی هم وجود دارد که سعی کرده‌ام ورای بحث دستور زبان، نثر باتای را دست نخورده نگاه دارم.

اما مشکل رایج در ترجمهٔ شعر باتای (مانند ترجمهٔ هر شعر دیگری) این است که می‌بایست چه رویکردی در باب چند معنایی اتخاذ گردد. زبان باتای دست نیافتنی است. اشعار وی حاوی اصطلاحات آرکائیک و همچنین آرگوت (ضد زبان و رمزآلود) است. واژگانی وجود دارند که همزمان نقش فعلی و همینطور تعدیل کننده را ایفا می‌کنند و بعضی واژگان هم فراجنسیتی هستند.

بنابراین من چنین رویکردی را اتخاذ نموده‌ام: سعی کرد ه ام کارآمدترین راه حل‌ها را به زبان انگلیسی انتخاب کنم، مگر در چند مورد بصورت مجزا دیدگاه‌هایم را در بخش"یادداشت‌های متفرقه درباره متن" در انتهای کتاب آورده‌ام. با این وجود، اگر کسی به متن اصلی (فرانسوی) اثر رجوع کند و با باتای آشنایی داشته باشد، قطعاً با ترجمه‌ای فراتر

از حد انتظار مواجه خواهد شد. این همان روشی است که باتای در جستجوی آن بود. شعرهای او انعطاف پذیر است یعنی می‌توانند دیدگاه‌های مختلفی را در خود جای دهند، این رویکرد تنها به دلیل ابهام و یا تفسیری که از آنها صورت گرفته نیست؛ بلکه به دلیل کثرت (وام گرفته از والت ویتمن) اصطلاحات دشوار است. کثرت احتمالات احتمالی.

به عنوان مثال بیت فوق دارای معانی بسیاری است:

JE penche sur la caisse
JE ai
mon envie de vomir

ترجمه ادبی‌اش اینگونه خواهد بود:

روی محفظه خم شدم
من دارم
میل به قی کردن دارم

یا ترجمهٔ مصطلح آن اینگونه خواهد شد:

روی محفظه خم شدم
من می‌خواهم
می‌خواهم قی کنم

فعل "envier" می‌تواند به انواع مختلف حسادت اشاره داشته باشد. همچنین می‌تواند به معنای "اشتیاق برای"، "تمنا برای"، "خواهش برای"، "اشتیاق"، "طمع" یا هر شکل دیگری از میل باشد. کاربرد "envie" تمام این معانی را در بر می‌گیرد و نه تنها این موضوع بلکه باتای گاهی اوقات با این مفهوم بازی می‌کند؛ مثلاً فعل "en vie"در آخرین بیت ناگاه به زندگی تغییر معنا می‌دهد.

به اسم "caisse" دقت کنید که می‌تواند به معنای "جعبه"، "صندوق"، "خزانه"، "دخل مغازه" یا "صندوق پول" باشد. اگرچه در ترجمه‌ای که انجام داده‌ام معادل "جعبه" را ترجیح می‌دهم، با توجه به محتوایی که "la caisse" در آن بکارگرفته می‌شود: اگر بخواهیم بصورت لغوی به آن بنگریم حتی می‌تواند معنای دندانهای مصنوعی را هم

بدهد؛ اما محتوای متون باتای خود بازتولید "عدم" در "کارخانهٔ پوچی ست (نگاه کنید به شعر "خود را میان مردگان می‌افکنم).

سپس ابیات باتای برای ایجاد سردرگمی بیشتر کمرنگ‌تر می‌شوند. هنگامی که به زبان فرانسه صحبت می‌کنیم، از نظر دستوری JE ai"صدایی مانند "JE hais" میدهدکه به معنای "من متنفرم" ترجمه می‌شود.

من به این شعر به این دلیل اشاره می‌کنم چرا که بی نظم ترین شعر باتای است که نشان می‌دهد شعر وی تا چه حد می‌تواند انعطاف پذیر باشد و کیفیت آن در هر زبانی غیر معمول است. این بدین معنا نیست که شاعران فرانسوی دیگری نیستند که چنین کیفیتی را ارائه داده باشند؛ اما بی شک شاعران زیادی نبوده‌اند که این کار را با کیفیت باتای به انجام رسانده باشند.

دلیل دیگری که من به این شعر اشاره کردم اینست که مضمونی را مطرح می‌کند که در ابیاتش به وضوح روشن است. باتای در زمان خود نویسنده‌ای بنام بود که اغلب اشعارش از هم پاشیده و منفصل از یکدیگر بودند و مانند پازلی به هم ریخته سعی می‌کرد تا آنها را مجدداً بازسازی نماید. باتای بازیافت شعر خویش بود. بکارگیری واژهٔ "بازسازی"توسط نگارنده نباید به عنوان یک دیدگاه قضاوت محور در نظر گرفته شود. بازسازی خطوط شعری در نگاه باتای به معنای بازسازی مجدد افکارش در جهت دستیابی به تفکری نوین بود. بنابراین، این مجموعه خود نمایانگر نقش بازسازی افکار در نزد باتای بوده که به هنگام تکمیل اشعارش اجتناب ناپذیر بوده است..

همچنین باید توجه داشته باشیم که اشعار این کتاب توسط مجلات گوناگون گردآوری شده و نود درصد از اشعار شناخته شده باتای است. باقیماندهٔ اشعار باتای در زمانی که وی مشغول تحصیل در رشتهٔ زبان انگلیسی بود غیرقابل دستیابی شد و مشکلات زیادی برای دسترسی به آنها وجود دارد، از دیگر سو نمی‌توان اجازه چاپ برخی از شعرهایی را که قبلاً در کتاب آقای نیچه آمده‌اند و توسط بروس بون ترجمه شده‌اند را گرفت و به ترجمهٔ مجدد آنها پرداخت. تنها تعداد کمی از شعرهای باتای وجود دارد که در مجلات ناشناخته ادبی فرانسه چاپ شده‌اند که در گذر زمان دسترسی به آنها سخت شده است و در زمان گردآوری این کتاب هم قابل دسترسی نبودند, شعرهایی هم از باتای وجود دارند که بصورت پراکنده در قالب داستان‌های باتای آمده‌اند. این نکته را یادآوری می‌کنم که شعرهای گردآوری شده از باتای در این مجموعه توانسته این مجموعه را به کامل‌ترین مجموعه شعر باتای مبدل کند اما بازتاب دهنده کل مجموعهٔ اشعار وی نیست.

این نخستین مجموعهٔ کتاب شعر باتای است که به زبان انگلیسی ترجمه شده است. شعر باتای برای دهه‌ها نادیده گرفته شده است، اما به علت کم اهمیت بودنش نبوده است؛ بلکه اشعار وی توسط "سورئالیست‌ها طرد شد"برتون و سورئالیست‌ها ترجیح دادند تا این اشعار نادیده گرفته شود یا اینکه می‌توانست به دلیل آن باشد که باتای هنر را امری بیش از حد شخصی در زندگیش می‌دانست. حال دیگر نمی‌خواهم در مورد این احتمالات سخن بگویم تنها این نکته را اضافه می‌کنم که اگر شعر باتای بر ادبیات آن زمان تاثیرگذار نبوده است حداقل بر روی سورئالیست‌هایی که تحت تأثیر ایده‌های شعری وی بوده‌اند، بسیار تأثیرگذار بوده است

اشعار

دوشیزه

دوشیزهٔ محبوبم
با کفش‌های توری
و دهان معطرش
بوی خوشش
بادی بهشتی از ابر سرش می‌وزد
و ناگاه که ابر واژگونه می‌شود
ستاره‌ای پایین می‌افتد
قلبی که بسان دهان می‌گرید
قلبی که از کار می‌افتد
سوسن‌ها می‌سوزند
و آفتاب از گلویش می‌تابد

خندیدن

بخند
و بخند
در زیر نور خورشید
در میان گزنه‌ها
روی سنگریزه‌ها
چون اردک‌ها
در زیر باران
همچون شاشیدن پاپ روی مادر
و تابوتی پر از مدفوع

اشعار محذوف

خانه‌ها
ده و صدها خانهٔ ویران
صدها و هزاران مرده
اندوهی پوچ
رج سایه‌ها
این شب ممتد و مختنق
چشمان مرده
با قلبی تهی
و سری گنگ
و جنون بی باری
حتی در برابر روزنه ستارگان
حتی در برابر جوهرهٔ شب
حتی در برابر چشمان بی سو
حتی در برابر این سکوت سترگ
حتی در برابر این حافظهٔ شلوغ
حتی در برابر فریاد زنی مجنون
حتی در برابر غم و اندوه قبر
حتی در برابر حلول مرگم

دیوار

تبر
تبری به من بده
تا خود را بترسانم
از سایه‌ام روی دیوار
بیزارم
خسته‌ام
و حس پوچی دارم

پنجره

پرندهٔ کوچک
هزاران رنگ
آسمانی به رنگ مرگ
کلاغ سیاه
چشمان مرده
اشک‌های باد آسمان را می‌شکافد
نجواهای زن مرده
جنون آسمان را می‌شکافد
اندوه زمین در آسمان
نشانی از سکوت و پوچی
کوههای اخضر و اصفر
سقوط شب
من خفی شده در سایه‌ات
من خفی شده در روشنایی‌ات
جسم من در روشنایی روز هویداست
وحشت گلوی آدمی را می‌فشارد
و قلب آدمی را فسرده می‌کند

ژاله

مرگ, معشوق من
ستاره, آبستن
قلبی یخ گون
قلبی آب گون
قلبی ژاله گون
ستاره‌ای خاکسترگون
سکوتی بی لب

دژ

شباهنگام رنج‌های کوچکم مرا در هم شکست
شکستی بسان ویرانی صخره‌های عریان
شکستی بسان فروپاشی دیواری بزرگ
شکستی بسان آسمانی تاریک
شکستی بسان فروریختن
سنگ‌های بی روح آسمان
خراشی دهشتناک

بی مفهوم

عقربهٔ قلبم
به خواب می‌رود
هجاها را فریاد می‌کشم
تا بدانند که گم شده‌ام
طره‌ام را کنار می‌زنم
تا برای مرده
زار بزنم
سپیده دم از راه نرسیده است

فلق

ردپا را پاک می‌کنم
واژه را پاک می‌کنم
اینجا
نفس
تنگ است

نقاب

نقاب مرگ برای فرار از سکوت
چهرهٔ روزنامه‌ها را پوشانده
روزنامه‌ها بوی تعفن گرفته‌اند

شب سیاه

همسایه‌ات را بسان خودت به استهزا می‌گیری
اشک عشق از روده و معدهٔ روشنفکران در آمده است
نسیان دوست و همراه مرد قاتل است
با تمام احترامی که برای شما قائلم
من می‌روم

آهنگ من

آسمان را از عطر حضور خویش پر می‌کنم
فریاد من شبیه آواز پرندگان نیست
اوج آهنگ من شبیه جهش زنجره ها
در شب‌های تابستانی نیست
درد من مرگ مردمی نیست
که از زبان تلخ می‌گریزند
من نمی‌میرم چرا که هیچم
نام فریادی که
ابرها را می‌شکافد چیست
من نمی‌خندم
چراکه هرگز نمی‌گریم
من فریاد می‌کشم
آسمان را می‌شکافم
بسان زمانی که گلوی مرده
را می‌شکافیم
من بسان گاوی نر در زیر باران
آرامم
احمقانه‌تر از غرش صاعقه
خندیدن از اعماق وجودست
می‌خواهم چنان همهمه و آشوبی به پا کنم
که دیگر کسی یارای شنیدن هیچ چیزی را
نداشته باشد

بامداد

خون را چون بزاق دهانت تف کن
قداره‌ها چون ژاله بر سرم می‌بارند
و من خواهم مرد
از لبهٔ پرتگاه
به آسمان پرستاره بنگر
اشک زلال را بنگر
تو را در ستاره یافتم
تو را در مرگ یافتم
صقیع دهان منی
بوی زنی مرده می‌دهی
سینه‌هایت بسان تابوت
گشوده می‌شوند
می‌توانید فراتر از تصوراتتان
به من بخندید
ران‌هایت پرعطش اند
شکم برهنه‌ات ضجه‌های مرگ‌اند
تو همچون ترس زیبایی
تو همچون زنی مرده مجنونی
ای سراسیمگی خامل
ای قلب محیل
دلمه‌های روی شیر
خنده‌های سرخوشانهٔ مرگ است
تو ستاره‌ای هستی که سوسو می‌زنی
و من که تهی‌ام
ستاره‌ای که سوسو می‌زند
بسان قلبی دردآگین است
ستاره بسان اشک می‌گرید
صدای مرگ به گوش می‌رسد
ستاره آسمان را پوشانده
بسان اشکی دردآگین
می‌دانم که دیگر دوستم نداری

اما ستاره همچنان سوسو می‌زند
مرگ همچون تیغی برنده
قلب تهی را می‌رنجاند
مرا مادرم نفرین کرده بود
چه شب درازی
چه بیهوده شب بی اشکی
شب پرآز و عشق
آه قلب شکستهٔ سنگی
جهنم خاکستر دهانم
تو مرگ اشکی
لعنت به تو
لعنت به قلبم
چشمان بیمارم
که در جستجوی تواند

نادیده انگاری

۱

کلاهی
از نمد
از مرگ
ژاله
خواهر
هق هق مسرورانه اش
سپیدی دریا
و نور رنگ پریده
گواه مکر و حیله‌اند
لبخند مرگ
غایب است

۲

جنایت
قلب این
هذیان
است

۳

فهم قوانین
پیکرهٔ هوس
را به دام
میندازد

۴

الکل شعر
سکوتی از
جنس مرگ است

۵

من از بینی‌ام
آسمان عنکبوتی
را قی می‌کنم
شقیقه‌ام
خالی و سبک شده
شقیقه‌ام
ساطور خورده
من مرده‌ام
سوسن‌ها تبخیر شده‌اند
واژگانم نابود شده‌اند
و من که تا پایان
ادامه می‌دهم

۶

واژگان شعرم تمکین ناپذیرند تعدد واژگان بی اهمیتی‌شان قلبم را زنده و دور از دیگران نگاه می‌دارد دهانتان را برای بوسیدن لبان زنی مرده به دهانش می‌چسبانید؛ اما نفس‌هایتان یارای آنچنانی ندارد آنچه انسان را در آیینهٔ هستی گم می‌کند بی تفاوتی معشوق است هرگز به آن فکر نکن.

۷

آذرخش
چشم‌ها را به عقب خیره می‌کند
شادی را محو می‌کند
آه
پنجرهٔ یخ زدهٔ مرگ
آه
اجماع سایهٔ فاتح مرگ
من
آنچه هستم که نیست
من
با نگاهی به دندانهای مرده
مرگ را درک می‌کنم

دریچه‌های خرد
مسدود است
اشک از چشمان مرده
جاری می‌شود
اشکی که چون آب
جاری ست و
روحی که
به نسیان سپرده می‌شود
اما
من هیچم
و هیچ چیز را
نمی‌بینم
بیش از این نمی‌خندم
چرا که به هنگام خنده
محو می‌شوم

جهان

۱

خود را در جوار مرگ حفظ می‌کنم

آنچه که به من داده‌ای
در دستان یخ زده‌ام فشرده‌ام
سپس آن را با لبهایم و بزاق دهانم
که طعم مرگ می‌دهند
به خاک سپرده‌ام

۲

جامهٔ عرقناک و خونین به تن داشته‌ام

جامه‌ای عرقناک و خونین به تن داشته‌ام
شبح سرگردان پیرزن
باد دندان‌هایت را کرخت می‌کند
و زمانی که خواهی مرد
من دندان‌هایت را خواهم بوسید

۳

ژرفای شب

در ژرفای شب
ستاره سلاخی شده
و در میان گرد و غبار
مدفون شده
آسمان تهی
و سپید است

خود را میان مردگان می‌افکنم

شب بسان عریانی من است
ستارگان بسان دندانهای من‌اند
خود را میان مردگان می‌افکنم
جامهٔ سپید آفتاب به تن کرده‌ام
مرگ همخانهٔ قلب من است
مانند بیوه زنی بزدل که با هق هق می‌گرید
و من که از ترس قی می‌کنم
بیوه زن؛ چون پرندگان سلاخی شده
کودکانه به خویش می‌خندد
به هنگام مرگم
دندان بسان سحابی سر اسبیِ
با خنده شیهه می‌کشند که من مرد مرده‌ام
مرد مردهٔ سلاخی شده
گور نمور
خورشید تک دست
گورکن با دندان‌های مرد مرده
مرا محو می‌کند
فرشته‌ای که بسان کلاغ پرواز می‌کند
با فریاد ستایشت می‌کند
من خالیِ از تابوت‌هایم
خالی از خویشم
در تمام عالَم
بوق و کرنای شادی
دیوانه وار پیچیده
در آسمان سپید و عاری از کینه
آذرخش مرگ
تمام عالم را فرامیگیرد
سرخوشیِ مفرط
ناخن‌ها را خمیده می‌کند
خیال می‌کنم

در ژرفای بیکران
آن پهنهٔ متروک
جدا از آسمانی ست که می‌بینم
دیگر آن نور کم سو به چشم نمی‌آید
اما خروش شعله‌ها
بزرگ‌تر از آسمان است
نیمه تاریک به وقت سپیده دم
انتزاع بی شکل
زخم‌های تکه تکه
انبوهی از پوچی‌های فراموش شده
از یک سو سوژهٔ من
و از دیگر سوِ ابژه
جهان مثله شده از
اندیشه‌های مرده
جایی بیرون از مخروبه می‌گریم
فقدان قدرت
سکسکه‌ها
فریادهای ناسازگاری ستیزه جویان
آه نیستیِ پوشالی
در گسترهٔ پوچی بی پایان
چون محفظهٔ دندان مصنوعی
من روی محفظه خم شدم
من می‌خواهم
که قی کنم
آه ای شکست
خلسهٔ به هنگام خواب
وقتی که ضجه می‌زنم
تو هستی و خواهی بود
وقتی که نباشم
دیگر نمی‌شنوم
پتکی سنگین
سرم را می‌شکند.
شراره

بلندای آسمان
زمین
و من
ستارهٔ قلبم بسان بزاقی
تو را از قلب بیرون میندازد
اندوهی غیر قابل سنجش
می‌خندم
اما سردم

خدا

با دستی گرم
من می‌میرم
تو می‌میری
او کجاست
من کجا هستم
بی خندهٔ عمیق
من مرده‌ام
مرده مرده مرده
در جوهرهٔ شب
تیری به سویش شلیک شد
من که هستم
من نه نه نه
اما بیابان شب عظمت
که من هستم
آن چیست
بیابان عظمت شب دیوانه
جهشی پوچ و بی بازگشت
بی آنکه چیز بدانم
مرگ
پاسخ
انگلی که با رؤیا همزادست
هم خانهٔ خورشید می‌شوم
من بیش از این اشک‌ها
چیزی نمی‌دانم
ستاره‌ای که من در پی آن هستم
آه مرگ
آذرخش
جهنم از مرگ من جنون گرفته است

تمام راه به سوی چکمهٔ خفی در چشمانت

تمام راه به سوی چکمهٔ چشمانت
تمام راه به سوی اشک‌هایی از لجن
تمام راه به سوی دست‌های متورم از چرک
تو را به تخطی وا می‌دارد
از فغان‌های در گور
جایی که سوتک مرگ شنیده می‌شود
و از عدم امید
ستاره در آسمان زاده می‌شود

پی‌نوشت:

آن برونته: (زاده ۱۷ ژانویه سال ۱۸۲۰ – درگذشته ۲۸ مه سال ۱۸۴۹) شاعر و نویسنده انگلیسی بود. او یکی از سه خواهر مشهور برونته بود. یکی از معروف‌ترین کتاب‌های وی مستأجر عمارت وایلدفل نام دارد.

شارلوت برونته: (زاده ۲۱ آوریل ۱۸۱۶ —— درگذشت ۳۱ مارس ۱۸۵۵) در تورنتون، همپشر انگلستان، نویسنده و شاعر انگلیسی بود. او و دو خواهرش به نام‌های امیلی و آن نویسندگان شهیر انگلیسی هستند، که به‌خاطر عمر کوتاهشان نیز شهرت دارند. یکی از معروف‌ترین کتاب‌های وی رمان جین‌ایر است، که آن را با نام هنری کِرِر بل منتشر کرد.

ژانسنیسم: از اعجاب‌انگیزترین نمودارهای جنبش فراروانی (تحت‌تأثیر قراردادن اشیاء با نیروی ذهن) در نیمه اول سدهٔ هجدهم توسط ژانسنیست‌ها (یک فرقه خشکه‌مقدس کاتولیکی) در پاریس روی داد و علت آن هم مرگ یک خادم مقدس کلیسا به نام فرانسوا دوپاری بود.

آلفرد دریفوس: افسر ستاد توپخانه در ارتش فرانسه بود که به خیانت به کشورش محکوم شده بود. وی که یهودی‌تبار بود، به جرم «خیانت به جمهوری فرانسه» از طریق «جاسوسی برای آلمان» به محاکمه کشانده شده بود. وی در دادگاه نظامی جنجالی در سال ۱۸۹۴ میلادی، محکوم به خلع درجه و تبعید ابدی به جزیره شیطان در ناحیه گویان در شمال شرقی آمریکای جنوبی شد. پس از حدود پنج‌سال و کشف اسناد و مدارک جدیدی که دریفوس را بی‌گناه نشان می‌داد، بحث‌های سیاسی درمورد محاکمه او بالا گرفت.تئودور هرتسل، روزنامه‌نگار و فعال سیاسی یهودی که جلسات دادگاه آلفرد دریفوس را برای نشریه اتریشی نویه فرایه پرسه گزارش می‌کرد، در پی ماجراهای دادگاه و مشاهده احساسات یهودستیزانه در در میان افراد جامعه، متقاعد شد که یهودیان نیازمند داشتن کشوری مستقل برای خود هستند و از این روی کتابی را با عنوان «کشور یهود» نوشت و برای رسیدن به این هدف جنبش صهیونیسم را تأسیس کرد.

ژان سنتوی: در ماه مارس سال ۱۸۹۵ وقتی پروست لیسانس ادبیات خود را نیز دریافت کرد. در ماه ژوئن در مسابقه‌ای برای گرفتن سمت دستیار کتابدار در کتابخانه مازارین پاریس برنده شد. او همکاری خود را با نشریات ادبی ادامه داد. برای نخستین بار با *سونات در دو مینور* برای پیانو و ویلن اثر سن سان آشنا شد و نگارش رمان ژان سنتوی آغاز شد، حجم این رمان بالای ۹۰۰ صفحه تخمین زده شده است و تاکنون هم در ایران ترجمه نشده است.

ژان ژورس: (زاده ۳ سپتامبر ۱۸۵۹ درگذشته ۳۱ ژوئیه ۱۹۱۴) یک سیاست‌مدار سوسیالیست، استاد فلسفه، مبارز، منتقد ادبی، و خبرنگار اهل فرانسه بود. او از بنیان‌گذاران حزب سوسیالیست فرانسه و نیز پایه‌گذار روزنامه اومانیته بود که اکنون ارگان حزب کمونیست فرانسه است. ژورس همچنین از واضعان قانون جدایی دولت از کلیسا در سال ۱۹۰۵ میلادی بود، و از مخالفان برجسته درگرفتن جنگ جهانی اول به شمار می‌رفت. وی که صلح‌طلب بود و انترناسیونالیست، روز قبل از آغاز جنگ بزرگ به دست یک ناسیونالیست فرانسوی ترور و کشته شد. ژان ژورس همچنین در جریان ماجرای دریفوس از مدافعان این افسر یهودی فرانسوی بود که به اتهام واهی جاسوسی و خیانت به وطن محکوم گشته بود.

امانوئل برل: (اوت ۱۸۹۲ — ۲۱ سپتامبر ۱۹۷۶) روزنامه‌نگار، تاریخ‌نگار و جستارنویس اهل فرانسه بود. مقبره او در گورستان مون‌پارناس پاریس است.

سدوم و عموره: جلد چهارم از در جستجوی زمان ازدست‌رفته نوشته مارسل پروست است که جلد نخست آن در ۱۹۲۱ و سپس دومین آن در ۱۹۲۵ از سوی انتشارات گالیمار به چاپ رسید.

ژان پولهان: یکی از سردبیران انتشارات گالیمار و یکی از مدیران سابق مجله La Nouvelle Revue Française در فرانسه بود.

سورن کی‌یرکگور: فیلسوف و الهی‌دان دانمارکی قرن ۱۹ میلادی است که به‌عنوان پدر فلسفه اگزیستانسیالیسم شناخته می‌شود. او تأکید ویژه‌ای بر فردیت، انتخاب آزاد، اضطراب و ایمان داشت. آثارش بیشتر به مسائل معنویت، اخلاق و رابطه انسان با خدا می‌پردازند. یکی از مفاهیم کلیدی او «جهش ایمان (Leap of Faith) «است که به تصمیمی اشاره دارد که فرد برای پذیرش ایمان فراتر از استدلال منطقی می‌گیرد.از جمله آثار برجسته او می‌توان به *ترس و لرز* و *یا این یا آن* اشاره کرد. کی‌یرکگور معتقد بود که زندگی واقعی زمانی معنا پیدا می‌کند که فرد با بحران‌های وجودی خود به‌صورت اصیل مواجه شود.

پیرکلوسوفسکی: اندیشمند، مترجم و هنرمند فرانسوی است که در اندیشهٔ فرانسوی قرن بیستم نقشی اساسی داشته است. تا کنون کتابی از وی به زبان فارسی ترجمه نشده است و کتاب مارکی شرور اولین اثری است که از این نویسندهٔ فرانسوی به زبان فارسی برگردانده شده است او را نیچه‌شناسی سرشناس می‌دانستند؛ اما او بیش از سه دهه به تحقیق و مطالعه در باب آثار مارکی دوساد پرداخت.

موریس بلانشو: (زاده ۲۷ سپتامبر، ۱۹۰۷ – درگذشته ۲۰ فوریه، ۲۰۰۳) رمان‌نویس، نظریه‌پرداز ادبی، و فیلسوف فرانسوی بود.

ریچارد فن کرافت-ابینگ: (۱۴ اوت ۱۸۴۰ — ۲۲ دسامبر ۱۹۰۲) یک روان‌پزشک و روان‌شناس جنسی اهل آلمان بود.

فرانتس کافکا: (زاده ۳ ژوئیه ۱۸۸۳ — درگذشته ۳ ژوئن ۱۹۲۴) یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان آلمانی‌زبان در سده ۲۰ (میلادی) بود. آثار کافکا در زمرهٔ تأثیرگذارترین آثار در ادبیات غرب به‌شمار می‌آیند.

ویلیام بلیک: (به انگلیسی: William Blake) (زاده ۱۷۵۷ — درگذشته ۱۸۲۷) شاعر و نقاش بریتانیایی و مبدع نوع جدیدی از شعر در زبان انگلیسی بود.

شارل پیر بودلر: (به فرانسوی: Charles Pierre Baudelaire) (۹ آوریل ۱۸۲۱—۳۱ اوت ۱۸۶۷) شاعر و نویسنده فرانسوی بود.

ژول میشله: مورخ قرن هجدهم میلادی اهل فرانسه بوده است. وی از مورخان بزرگ فرانسه و مردی آزادیخواه و روشنفکر بود همین روشن بینی و آزادی‌خواهی سبب شد که دو بار از تدریس وی در دانشکده جلوگیری کنند وی برای اولین بار واژه رنسانس را به کاربرد و آنرا کشف انسان وجهان نامید.

ژان-پل شارل ایمار سارْتْر: (به فرانسوی: Jean-Paul Charles Aymard Sartre) (زاده ۲۱ ژوئن ۱۹۰۵ — درگذشته ۱۵ آوریل ۱۹۸۰) فیلسوف، اگزیستانسیالیست، رمان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد فرانسوی بود.

کارل گوستاو یونگ: (آلمانی: Carl Gustav Jung; زاده ۱۸۷۵ — درگذشته ۱۹۶۱) فیلسوف و روانپزشک اهل سوئیس بود که با فعالیتش در روانشناسی و ارائه نظریاتی تحت عنوان روان‌شناسی تحلیلی شناخته می‌شود.

ویلیام وُردزوُرث: (به انگلیسی: William Wordsworth) (زاده ۷ آوریل ۱۷۷۰ – درگذشته ۲۳ آوریل ۱۸۵۰) شاعر بزرگ انگلیسی سبک رمانتیک، کسی که همراه با سمیوئل تیلور کولریج با انتشار مشترک «ترانه‌های

غنایی» در سال ۱۷۹۸ به شروع دوران رمانتیک در ادبیات انگلیسی کمک کردند. مهم‌ترین اثر وردزورث را عموماً «پیش درآمد» می‌دانند.

جادوی سیاه: به طور سنتی به استفاده از قدرت‌های مافوق طبیعی برای مقاصد شیطانی و خودخواه نظیر قتل یا سرقت گفته شده است. معمولاً لفظ جادوی سیاه توسط کسانی به کار می‌رود که این نوع جادوگری را تأیید نمی‌کنند. برخی به عنوان یک نظریه می‌گویند که تمام اشکال سحر و جادو محترم است و فرقی نمی‌کند فرد دنبال کدام نوع برود، بدون در نظر گرفتن رنگ (سفید، خاکستری یا سیاه). این دیدگاه به طور کلی مرتبط با شیطان‌پرستی است. همچنین جادوی سیاه که از قدرت‌های تاریکی است، معمولاً از یک نقطه مسیر سمت چپ دیده می‌شود؛ که دقیقاً در تضاد با سحر و جادوی سفید است. همچنین در این نوع از جادو بیشتر از انواع طلسمات و با استفاده از اجساد و موادّ مرده (گاهی نفرت انگیز و کثیف) مثل (خون، مو، پوست، مدفوع، ادرار، شراب و...) استفاده می‌شود. همچنین سحر و جادوی سیاه با سوء استفاده از مراسم مذهبی یا کتاب‌های آسمانی، غیبگویی و دیوشناسی مرتبط است.

آزتک‌ها: یک تمدن آمریکای مرکزی را در مکزیک مرکزی شامل می‌شدند که دارای اسطوره بسیار غنی بودند. آزتکاتل به زبان خود آزتک‌ها یعنی ناهواتل، در لغت به معنی افرادی است که از آزتلان (سرزمین افسانه‌ای آزتک‌ها) می‌آمدند. آزتک‌ها خود را بیشتر مکزیکا صدا می‌کردند که از آن، امروزه نام کشور مکزیک مشتق شده‌است. در سال ۱۸۱۰، طبیعت‌شناس پروسی، الکساندر فون هولمبولدت، برای اولین بار لفظ مدرن آزتک را برای این تمدن یا ملّت، ابداع کرد.پایتخت آزتک‌ها تنوشتیتلان نام داشت و از سال ۱۳۲۵ تا ۱۵۲۱ ودوازده نفر بر آن فرمانروایی کردند. پس از جنگ‌های خونین، در ۱۳ اوت ۱۵۲۱، آخرین حکمران آزتک‌ها خود را تسلیم اسپانیایی‌ها کرد.

تیلور کولریج: (زاده ۲۱ اکتبر ۱۷۷۲ – درگذشته ۲۵ جولای ۱۸۳۴) شاعر، منتقد ادبی سبک رمانتیک، و فیلسوف انگلیسی که به همراه دوستش ویلیام وردزورث یکی از بنیان‌گذاران مکتب رمانتیسم در انگلستان بود. کولریج بیشتر با دو اثر منظوم خود، دریانورد کهن و کوبلای خان، و همچنین اثر منثورش بیوگرافی ادبی، شناخته شده‌است. آثار نقدش به‌خصوص در ارتباط با شکسپیر بسیار نافذ بود. همچنین، در معرفی فلسفه آرمان‌گرایی آلمان به فرهنگ انگلیسی کمک کرد و از طریق امرسون تأثیری مهم بر فلسفه ماوراءالطبیعه آمریکا داشته‌است. در تمام دوران بزرگسالی، از حملات شدید افسردگی و اضطراب رنج می‌برد؛ گمان می‌رود او از اختلال دوقطبی رنج می‌برده‌است، اختلال روانی‌ای که در زمان او ناشناخته بود. کولریج بر آن شد تا درد خود را با افیون درمان کند که به اعتیاد انجامید.